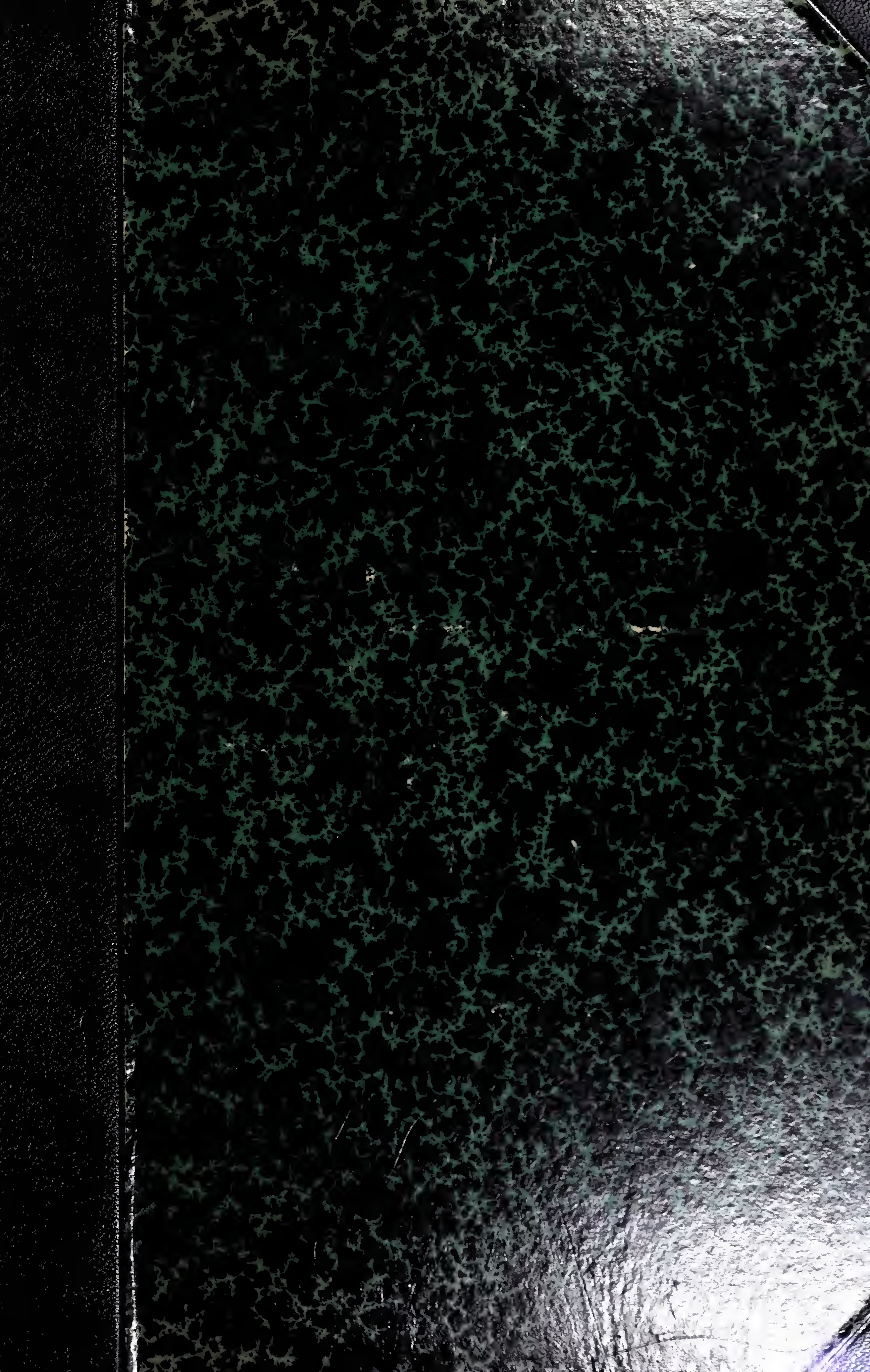


JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



DREISZIGSTER BAND



BERLIN 1909
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

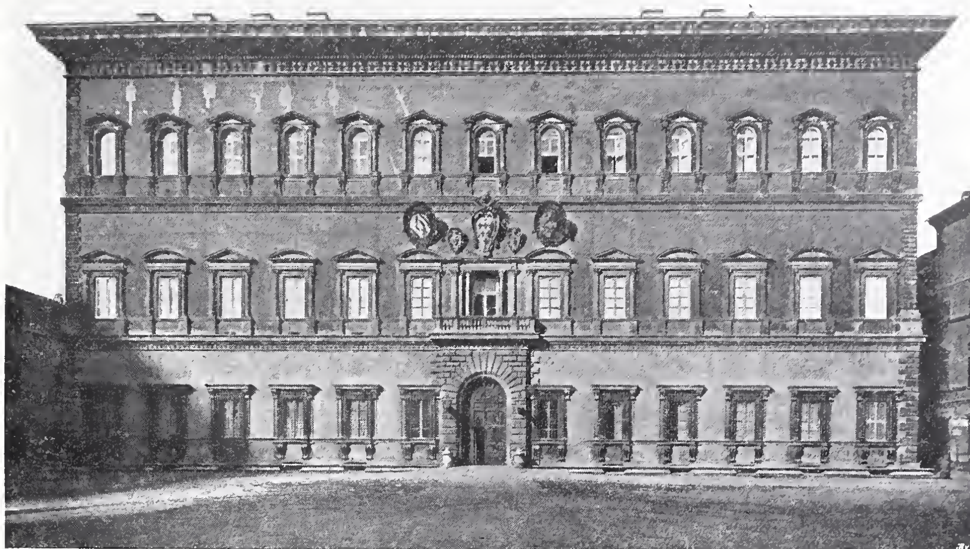
Beigebunden: 1 Beiheft.

Herausgeber: W. BODE, M. J. FRIEDLÄNDER, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

BEIHEFT



Palazzo Farnese in Rom

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES KRANZGESIMSES AM PALAZZO FARNESE IN ROM

VON SIMON MELLER

Die Entstehungsgeschichte des berühmten Farnesischen Kranzgesimses erzählt Vasari in den Viten des jüngeren Antonio da San Gallo und des Michelangelo ausführlich, wenn auch mit dem bei ihm oft fühlbaren Mangel an Präzision. Persönlich an der Konkurrenz beteiligt, muß er vom Gang der Dinge genau unterrichtet gewesen sein, und seine Erzählung macht überdies den Eindruck der Objektivität und Verläßlichkeit. Als der Fassadenbau — erzählt er — bis zum Gesims gediehen war, wollte der Papst Paul III., der eine möglichst schöne und reiche Bekrönung für seinen Familienpalast wünschte, außer dem Gesimsprojekt des Antonio da San Gallo Entwürfe von anderen Künstlern sehen, um den Antonio mit der Ausführung des gelungensten betrauen zu können. An der Konkurrenz beteiligten sich Perino del Vaga, Fra Sebastiano del Piombo, Michelangelo Buonarroti und Giorgio Vasari. Michelangelo kam nicht persönlich, sondern schickte seinen Entwurf durch Vasari und ließ sich mit seinem Unwohlsein entschuldigen. Die Zeichnungen wurden dem Papste im Beisein des Antonio vorgelegt; Michelangelos Projekt gefiel ihm am besten. Antonio machte das alles in übler Laune mit[1]. In der Vita des Michelangelo erzählt dann Vasari weiter, daß der Papst das Kranzgesims dem Michelangelo übertrug, der sich dem Auftrag nicht entziehen konnte und ein sechs Ellen langes Holzmodell in den Original-

[1]) Vasari, Le Vite. Ed. Milanesi V, S. 470.

maßen machen ließ. Das Modell wurde an eine Ecke des Palastes aufgesetzt, und da es allgemein gefiel, das Gesims danach ausgeführt. Und nachher, da Antonio starb, wollte der Papst, daß Michelangelo sich um den ganzen Bau bekümmere [1]).

Die zwei Stücke der Vasarischen Erzählung passen nicht präzis aneinander, und ihre Lücke können wir nur mit vagen Hypothesen ausfüllen. Im ersten Stück endigt die Erzählung damit, daß das Gesimsprojekt des Michelangelo dem Papst am meisten gefallen, die Ausführung aber dem Antonio vorbehalten blieb; das zweite Stück dagegen ist wohl nur so zu verstehen, daß schon bei Lebzeiten Antonios die Ausführung an Michelangelo übertragen wurde. Man könnte nun annehmen, daß die von Vasari erwähnte Verstimmung wegen der fremden Konkurrenz den Antonio bewog, die Ausführung des Michelangelesken Projektes abzulehnen und der Papst sich gezwungen sah, auch die Ausführung dem letzteren zu übergeben. Und wenn man im Ausmalen des Vorganges noch weitergehen wollte, könnte man denken, daß Antonio auch Gründe seiner Weigerung angab und seine Bedenken gegen den Plan des Rivalen vortrug und daß der Papst, um sich zu beruhigen, die Ausführung und Aufstellung eines Holzmodells von Michelangelo verlangte. Denn daß diese Vorsicht höchst auffallend und Michelangelos Naturell und künstlerischen Gepflogenheiten vollkommen fremd ist, ist schon bemerkt worden; wir wissen auch aus anderer Quelle, daß es auf direkten Wunsch des Papstes — per satisfare Sua Beatudine — geschah [2]). Mit dieser Hypothese gewännen die etwas unklaren Wendungen Vasaris konkreten Sinn, und man könnte sich dabei beruhigen, bis eventuelle neue Dokumente sie bekräftigen oder umstoßen würden.

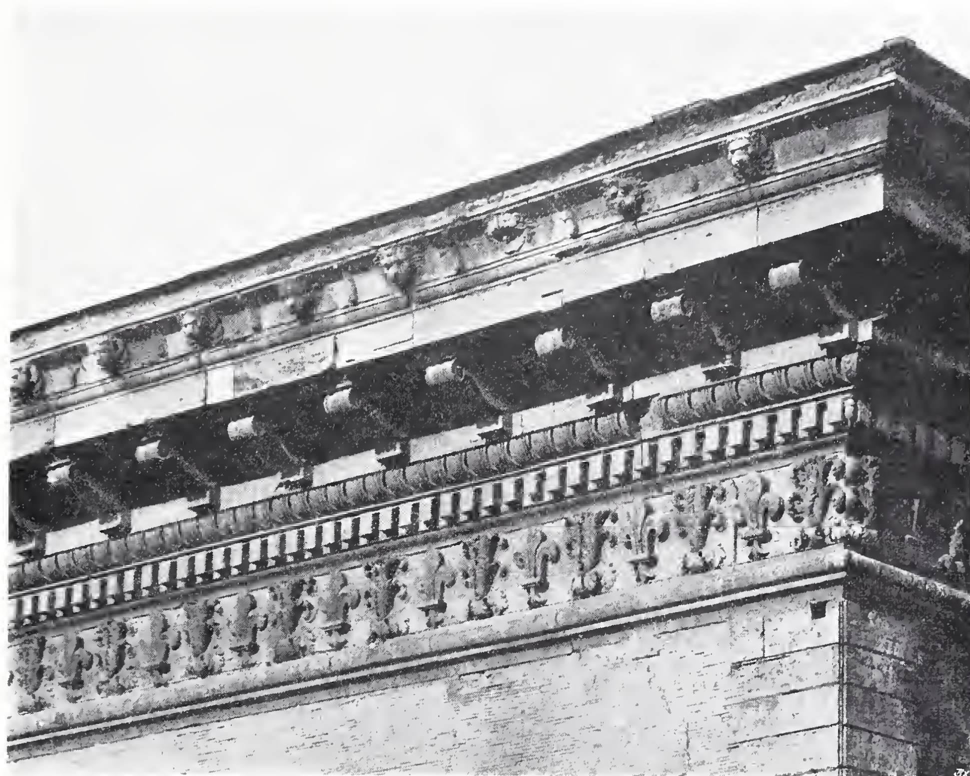
In der neueren, seit 1875 datierenden Michelangeloliteratur wird dieser Vorgang durch Heranziehung eines Briefkonzeptes kompliziert, in welchem Michelangelo den ursprünglichen Gesimsentwurf des Antonio einer »vernichtenden« Kritik unterzieht. Das Brouillon des an den Papst gerichteten Briefes wurde von Gotti [3]) und von Milanesi [4]) publiziert. Seither wird es in den Michelangelobiographien allgemein verwendet, doch verschieden datiert und kommentiert. Gotti rückt es erst nach der Konkurrenz ein; Springer meinte, es sei früher eingereicht worden, und die Konkurrenz war wahrscheinlich eben eine Folge dieser Kritik [5]); der neueste Biograph, Mackowsky, glaubt, es ist ein Begleitschreiben gewesen, welches Michelangelo mit seiner Zeichnung zugleich dem Papst durch Vasari übersendet hatte [6]). Die Differenz in der Datierung (1544 oder 1546) und in der Einschaltung des Briefes hat allerdings keine große Bedeutung; auffallend ist aber, daß der Brief, dessen eminente Wichtigkeit so oft betont wird, nur irgendwie eingeschaltet, dann aber meist nicht weiter behandelt wird.

Es ist ein ziemlich langer Brief, in welchem über das Gesimsprojekt ausführliche, methodische Kritik gefällt wird. Wir haben sonst nichts Ähnliches von Michelangelo, und man müßte meinen, daß wir durch dieses Schriftstück tiefe Einblicke in die Architekturtheorie des Meisters gewinnen könnten. Woher kommt es, daß die Biographen sich diese einzige Gelegenheit entgehen lassen? Geymüller, der allein sich mit diesem Briefe ernstlich auseinandergesetzt und das bequeme Verschweigen der Schwierigkeiten

[1]) Vasari, a. a. O. VII, S. 223.
[2]) Brief Mochis an Pier Luigi Farnese. Zit. Gotti, Vita di Michelangelo I, S. 294.
[3]) Gotti, a. a. O. I, S. 292.
[4]) Milanesi, Le lettere di Michelangelo, Nr. 441.
[5]) Springer, Raffael und Michelangelo, III. Aufl., II, S. 331.
[6]) Mackowsky, Michelagniolo S. 326.

perhorresziert hat, gibt uns die Antwort. »Prüft man Michelangelos eigene Werke auf Grund dieser Regeln — schreibt Geymüller —, so müßte er gegen sich einen viel strengeren Tadel aussprechen als über die Werke San Gallos. *Man verstummt geradezu vor solchen Widersprüchen*[1]).«

Eigentlich muß man die Sachlage noch schärfer formulieren. Die in diesem Briefe enthaltenen architektonischen Regeln und Grundsätze stehen nicht nur mit der Praxis Michelangelos im vollsten Widerspruch, sondern auch mit seiner theoretischen Auffassung, soweit wir dieselbe durch zerstreute eigene Bemerkungen und Zeugnisse der



Kranzgesims am Palazzo Farnese in Rom

Zeitgenossen kennen. Der Brief kritisiert das Gesimsprojekt auf strengster vitruvianischer Grundlage; er zählt die sechs Anforderungen auf, die im zweiten Kapitel Vitruvs an ein gutes Gebäude gestellt werden; führt dann aus, daß das Projekt keiner dieser sechs Forderungen entspricht, mithin schlecht sei. Nun ist Michelangelo als Vitruvianer von reinstem Wasser doch eine kaum zu begreifende Erscheinung. Charakterisiert ihn doch Vasari, der als Zeitgenosse, als Architekt, als sein Schüler in der Architektur wohl unser maßgebendster Zeuge sein muß, eben mit den Worten, daß »nella novità di si belle cornici, capitegli, ecc. fece assai diverso da quello, che di misura, ordine e regola facevano gli uomini, secondo il comune uso, e secondo *Vitruvio* e le antichità . . . Onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obligo, avendo egli rotti i lacci e le

[1]) von Geymüller, Michelagnolo als Architekt S. 46.

catene delle cose che per via d' una strada comune eglino di continuo operavano [1])«. Wenn also Michelangelo schon von seinen Zeitgenossen als entschiedener Antivitruvianer gekannt und gerühmt wurde, wenn alles, was wir von ihm kennen, diese Auffassung bekräftigt, wenn weder in seinen Werken noch in seinem schriftlichen Nachlaß etwas aufgetrieben werden kann, was nur entfernt an vitruvianische Studien mahnen könnte — wie ist es möglich, daß er sich hier auf die von ihm verworfene Basis stellt? Geymüller konstatiert den Widerspruch und gesteht, daß er keine Erklärung dafür findet. Andere gehen darüber entweder stillschweigend hinweg oder wollen ihn durch läppische Zumutungen an Michelangelo lösen.

Wenn wir aber den Brief aufmerksamer durchlesen, stoßen wir auf noch auffallendere und ganz sonderbare Ungereimtheiten. Springer nannte den Brief eine *vernichtende* Kritik, und dieses Wort erbt sich durch die Michelangeloliteratur wie ein ewiges Epitheton ornans fort. Ist denn diese Kritik wirklich vernichtend? Heath Wilson [2]), Symonds [3]) und besonders Geymüller [4]) fanden sie mindestens ungerecht; und wenn man sich vor dem großen Namen Michelangelo nicht gescheut hätte, würde man sie mit viel härteren Beiworten versehen haben. Sie besteht nämlich aus nichts anderem als aus verworrenen Umschreibungen der an sich nicht sehr präzisen vitruvianischen Forderungen; ist kleinlich, pedantisch, schülerhaft und keineswegs überzeugend.

Wenn man sich Michelangelos wuchtige Art, zu kritisieren, die sich nie in Allgemeinheiten verliert, und überhaupt seine Vehemenz recht lebhaft vorstellt, so muß es einem vollends unmöglich erscheinen, daß diese platte, wässerige, charakterlose und nur boshafte Kritik von ihm herrühren sollte. Es ist eigentlich zu verwundern und für das zähe Leben der Druckfehler und verwandter Überlieferungen bezeichnend, daß man diese Vermutung noch nie hat laut werden lassen. Einmal laut geworden, bieten sich Beweise in Fülle, die die Vermutung fast zur Gewißheit erheben.

Milanesi begleitet in seiner Ausgabe den Brief mit folgender Bemerkung: »Che questa lettera sia veramente scritta dalla mano di Michelangelo, non ci pare da mettere in dubbio; solamente dubitiamo che non sia stata composta da lui, parendoci d' una forma spesso non solo diversa da quella di Michelangelo, ma ancora dalla toscana.« Milanesi, dessen Ausgabe jetzt schlechthin als »unkritisch« abgetan wird, ist hier allerdings kritischer als die späteren Michelangelobiographen, die — mit Ausnahme Symonds' — selbst seine Anmerkung unbeachtet ließen. Aber auch Symonds, um ja nicht auf die richtige Spur zu kommen, fügt gleich hinzu: »By adopting and transcribing the report, Michelangelo made himself responsible for its contents [5]).« Daß die Sprachformen dieses Briefes nicht nur von dem michelangelesken, sondern überhaupt vom toskanischen Sprachgebrauch abweichen, ist so evident, daß es auch einem Nichtitaliener auffallen muß. Aber auch abgesehen vom Dialektischen, sind die Worte, Wendungen, Satzbau und Gedankengang dieses Briefes der Art Michelangelos vollkommen fremd. Die Sache so aufzufassen, wie Symonds und wohl auch Milanesi getan, daß nämlich Michelangelo den Brief durch jemanden aufsetzen ließ und abschrieb, steht auch nicht an. Wir haben ja eine Menge Briefe und Dokumente von

[1]) Vasari, a. a. O. VII, S. 193.
[2]) Heath Wilson, Life and Works of Michelangelo S. 457.
[3]) Symonds, The Life of Michelangelo II, S. 206.
[4]) A. a. O. S. 46.
[5]) Symonds, a. a. O. II, S. 205.

seiner Hand; dies wäre der einzige Fall, wo er sich fremder Hilfe bedient hätte. Und ist dies von ihm vorauszusetzen, der eine so kräftige, eigenartige Sprache schrieb, der in Vers und Prosa sich als einen bedeutenden Stilisten zeigt und der doch die fremde Hilfe wahrlich nicht nötig hatte? Ist es möglich, daß er, der seine Meinungen gerne kraftvoll aussprach, sich dazu hergegeben hätte, dieses in Auffassung und Inhalt seinen Überzeugungen vollkommen widersprechende, in der Form kraft- und geistlose Schriftstück abzuschreiben und dem Papst als sein Eigenes zu unterbreiten? Wer mit Michelangelos Wesen vertraut ist, muß diese Möglichkeit entschieden abweisen.

Der einzige Grund, der für Michelangelo spräche, wäre die Handschrift. Ich konnte sie leider nicht nachprüfen. Als Gotti und Milanesi den Brief publizierten, befand er sich im Besitze des Cav. Palagi; wohin er nach dem Tode des Eigentümers gekommen, darüber konnte man mir in Florenz an maßgebendster Stelle keine Auskunft geben. Aber in dieser Hinsicht genügt ja Milanesis Gewähr vollkommen. Doch was bedeutet die Handschrift, da dem Briefe — wohlbemerkt — jede Unterschrift fehlt? Nur so viel, daß wir in Michelangelos Abschrift einen Brief besitzen, dessen anonymer Verfasser keineswegs er, sondern irgendein eingefleischter Vitruvianer ist und worin dem Papste die abfällige Beurteilung irgendeines Gesimsprojektes unterbreitet wird.

Denn daß der Brief nicht vom ursprünglichen Gesimsentwurf Antonios handeln kann, versteht sich nach dem Gesagten von selbst. Antonio war füglich der beste Vitruvianer unter den zeitgenössischen Architekten; von dieser Seite war er wohl unverwundbar. Wir besitzen seine Zeichnung zum Gesims nicht; aber es genügt ein Blick auf die Gesimse seiner erhaltenen Bauten, um es für ausgeschlossen zu halten, daß der Brief sich auf ihn beziehen sollte. Ihm konnte selbst der verblendetste, gehässigste Gegner »qualità barbara, bastarda« usw. nicht vorwerfen. Übrigens fällt ja mit der Autorschaft Michelangelos auch der Bezug auf Antonio von selbst. Nur war es eine gar zu wunderliche Annahme, eben Michelangelo hätte den Antonio getadelt, daß er sich nicht an Vitruvs Regeln, an die drei Ordnungen, gehalten, daß er seinen Capriccios gefolgt und gar ein übermächtiges Gesims entworfen habe!

Wenn nun dieses Schriftstück weder von Michelangelo stammt, noch auf Antonio sich bezieht, so wäre die Frage, was es denn bedeutet und von wem es herstammt. Auch diese zwei Fragen kann man mit großer Wahrscheinlichkeit beantworten.

Die Tatsache, daß Michelangelo den Brief abgeschrieben, beweist, daß er irgendein Interesse daran gehabt haben mag. Am nächsten liegt die Annahme, daß darin von seinem eigenen Gesims verhandelt wird. Und wenn wir den Brief von diesem Standpunkte aus durchlesen, so erscheint diese Annahme höchst wahrscheinlich. Von orthodox-vitruvianischer Seite, mit einer Dosis feindlicher Voreingenommenheit, konnte man von seinem Gesims alles behaupten, was in dem Briefe steht, daß es nämlich nicht nach Vitruvs Regeln gemacht, also barbarisch ist, daß es viel Kosten verursachen und durch sein ungeheures Gewicht die Fassade des Palastes stürzen wird, daß es keiner der drei Ordnungen angehört, daß die einzelnen Teile untereinander kein richtiges Verhältnis haben, daß das Gesims im Vergleich zur Fassade überaus groß ist, und daß alles aus seiner momentanen Willkür geflossen, secondo el capriccio che gli è tocco.

Unter den vagen und subjektiven Vorwürfen finden sich zwei konkrete: nämlich, daß das Gesims unmögliche Kosten verursachen und durch sein Gewicht die Fassade umstürzen wird, »che la minaccia di una grossa spesa da non finir mai detta opera« und »che la minaccia tirare quella facciata del palazzo a terra«. Nun besitzen wir einen Brief, den sein Freund Giovan Francesco Ughi am 14. Mai 1547 von

Florenz aus an Michelangelo richtete, und worin er ihn aufmerksam macht, daß der Maler Jacopo del Conte mit der Frau des Nanni di Bacio Bigio daselbst angelangt sind und ihm allerhand Übles nachreden. Unter diesen Beschuldigungen befinden sich beide aus unserem Schriftstück zitierten; die erste wohl nur ganz allgemein, die zweite aber speziell auf sein Kranzgesims bezogen. Es heißt: »che voi fate butare via infinita quantità di danari« und »che voi avete fatto un modello d' una cornice al palazzo di Farnese tanto grande, che, ancora sia di legno, s' è avuto a puntellare la facciata; che a ogni modo voi aviate a far rovinar detto palazzo [1])«. Das beweist, daß diese Beschuldigungen im Kreise Nanni di Bacio Bigios und wohl überhaupt in den Michelangelo feindlichen römischen Architektenkreisen gegen sein Gesims zirkulierten und daher das fragliche Schriftstück eigentlich sicher als auf ihn bezüglich aufgefaßt werden muß.

Nun liegt der Gedanke nahe, daß der Verfasser des an den Papst gerichteten Schreibens eben Nanni di Bacio Bigio sein könnte, der nach Ughis Mitteilung sich schon als Michelangelos siegreicher Rivale gebärdet und sich rühmt, »che ha favore appresso al Papa quanto voi«. Doch finden sich sonst für diese Annahme keine Beweise. Dagegen kann uns das Schreiben selbst auf anderer Spur zum Ziele führen. Wie schon gesagt, ist es in der Hauptsache eine Umschreibung der vitruvianischen Postulate und besteht zum Teil aus ins Italienische übersetzten Vitruvzitaten. Ein Vergleich mit den in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erschienenen italienischen Vitruvübersetzungen lehrt, daß der Verfasser des Briefes sich an keine der gedruckten Vitruvübersetzungen gehalten hat. Dagegen existiert eine handschriftliche, im Druck nie erschienene Übersetzung von Giovanni Battista da San Gallo, il Gobbo, die mit dem Briefe in engstem Zusammenhang steht [2]). Nicht, daß der Verfasser des Briefes diese Handschrift wörtlich benutzt hätte, sondern Brief und Übersetzung stimmen im Sprachgebrauch so genau überein, daß sie nur von einer und derselben Hand stammen können. Zum Beweis möge hier der letzte Passus des Briefes stehen.

Der Brief (nach Milanesi):

Egli è un altro grado di distribuizione quando l' opera sarà fatta secondo l' uso del patre della famiglia, et secondo l' abundanzia de' danari, et secondo l' eleganzia e degnità sua, li edificii sieno ordinati alti; imperò che altrimenti si uede che bisogna constituire le case della città et altrimenti quelle delle possessione rustice, doue si ripongano li frutti; non al medesimo modo alli usurai, altrimenti alli ricchi et dilicati e potenti, e' quali con le loro cogitazione gouernano la republica; atte a quell' uso siin collocate. Le distribuizione delli edificii senza manco son da fare che siino atte secondo el grado di tutte le persone.

Battistas Vitruv:

Anchora un altro grado di distribuitione quando all' uso del patrone della famiglia et alla copia de soi danari et alla elegantia della sua degnità si facino alti li edificij Impero che altrimenti si uede chi bisognia constituire apalazi de la citta et altrimenti quelli delepossessione rustici doue siripongano li frutti. e nonne almedesimo modo quelli de li usuraj et altrimenti quelli de beati et dilicati Ma alli potenti e quali colle loro cogitationj gouernano la republica. A queluso sien collocate. La destribuitione deli edificij certamente son da fare acte secondo elgrado di ciasceduna Persona.

[1]) Gotti, a. a. O. I, S. 310.

[2]) Marco Lvcio Vitrvvio Pollione a Cesare Avgvsto de Architectvra. Tradocto di latino in lingva toscana per Joane Baptista Dasangallo. — Roma, Bibl. Corsiniana, Cod. Nr. 1846.

Noch evidenter wird der Zusammenhang, indem wir feststellen können, daß Michelangelo manches Wort falsch gelesen und abgeschrieben hat[1]), und diese Stellen erst verständlich werden, wenn wir sie mit Hilfe der Handschrift Battistas richtigstellen. So hat gegen Ende der zitierten Stelle das »senza manco« bei Michelangelo keinen Sinn; er hat eben »certamente« falsch gelesen. So lautet z. B. das fünfte Postulat im Briefe: »è uno amendato aspetto nell' opere: provar le cose composte con alturità, detta, conueneuolezza«, was unverständlich ist; dagegen in der Vitruvhandschrift: »la conueneuoleza e uno emendato aspetto delopere Prouar lacompositione de le cose con autorità«. Michelangelo hat also unter anderem anstatt autorità alturità geschrieben. Milanesi versieht die bei Michelangelo wirklich auffallende Form »de loci« mit einem *sic!*; beim lateinisierenden Battista ist sie nicht auffallend und kommt auch an der betreffenden Stelle genau so vor.

Ob nun Battista, der Verfasser dieser »vernichtenden« Kritik, sein Schreiben auf eigene Faust dem Papst unterbreitet, oder ob er von jemand anderem nur als »wissenschaftlicher Hilfsarbeiter« verwendet worden, ob diese Kritik schon aus Anlaß der Konkurrenz, auf Grund der ersten Zeichnung Michelangelos entstanden ist, oder ob sie sich schon auf das Holzmodell bezieht, läßt sich mit Sicherheit noch nicht entscheiden. Die Annahme, daß der alternde und kränkliche Antonio sich seines Bruders bedient und das mit dessen Hilfe verfertigte Elaborat dem Papst überreichen ließ, hat manches für sich. Michelangelo hat es abgeschrieben, vielleicht um darauf antworten zu können. Möglicherweise ist auch der Wunsch des Papstes, vor der Ausführung durch ein Stück originalgroßen Holzmodells die Wirkung des Gesimses ausprobieren zu können, auf diese Kritik zurückzuführen. Sicher ist allerdings nur so viel, daß wir in der Abschrift Michelangelos ein von San Galloischer Seite gegen sein Gesimsprojekt gerichtetes Elaborat besitzen[2]). Aber auf Grund dieser Tatsache muß die übliche Erzählung von der Entstehungsgeschichte des Farnesischen Kranzgesimses revidiert werden, und die viel erörterten Widersprüche lösen sich von selbst.

In den Detailformen ist das Gesims auffallend streng, und aus diesem Grunde wurde die Detaillierung von Letarouilly[3]) und von Garnier[4]) dem Michelangelo ab- und Vignola zugesprochen. Willich[5]) möchte Vignola durch Nanni oder durch Meleghino ersetzen. Geymüller, der gründlichste Kenner und Bearbeiter Michelangeloischer Architektur, schließt sich der Meinung Letarouillys und Garniers überhaupt nicht an, indem er neben der freien Richtung des Meisters eine gleichzeitige parallele strenge Richtung konstatiert. Allerdings erscheint diese Strenge oft durch von außen kommende Einflüsse bedingt, so z. B. in der Steinarchitektur der neuen Sakristei durch den auch von Vasari erwähnten Anschluß an Brunelleschi. Ähnlich wird es

[1]) Daß diese Fehler in der uns unzugänglichen Originalhandschrift Michelangelos vorliegen und nicht etwa vom Herausgeber verschuldet worden sind, ist auf Grund eines Vergleiches der beiden, voneinander unabhängig scheinenden Lesungen Gottis und Milanesis wohl anzunehmen.

[2]) Wie gesagt, müssen wir einstweilen an Milanesis Angabe festhalten und können die Schrift dem Michelangelo nicht absprechen. Hoffentlich wird der Brief doch hervorgeholt und nachgeprüft werden. Sollte sich Milanesi geirrt haben und sollte der Brief von anderer Hand, vielleicht von Battista selbst, geschrieben sein, würden natürlich manche hier ausgesprochenen Vermutungen wegfallen, und der Kern des Vorganges würde noch klarer hervortreten.

[3]) Letarouilly, Édifices de Rome moderne, S. 268.

[4]) L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange. Ed. Gaz. des Beaux-Arts 1876, S. 196.

[5]) Willich, Giacomo Baruzzi da Vignola, S. 83.

sich auch im vorliegenden Falle verhalten haben. Michelangelos erster Entwurf war im Detail gewiß freier und zügelloser; die San Galloische Kritik, die uns jetzt in Anbetracht der großen Strenge der Gesimsformen als übertrieben und gehässig erscheint, gewinnt erst so eine gewisse Berechtigung. Infolge dieser Kritik war Michelangelo wahrscheinlich genötigt, sich im Detail strenger zu fassen und zu mäßigen. Allerdings tat er es nicht auf der von der Kritik gewünschten klassizistisch-vitruvianischen Grundlage, sondern seiner ganzen Auffassung und Entwicklung gemäß, im Anschluß an florentinisch-quattrocentistische Formen. Daß er das im Notfalle selber hat können, braucht nicht bewiesen zu werden, und es liegt gar keine Veranlassung vor, die Mitarbeit eines strenger geschulten Architekten anzunehmen.

Auf Grund dieses dem Meister fälschlich zugeschriebenen Briefes wurde unter den Quellen seiner architektonischen Erziehung und Auffassung auch dem Vitruv eine Stelle eingeräumt. Da wir sonst nur Beweise für das Gegenteil besitzen, muß das wohl rektifiziert werden. Ebenso unhaltbar wird der moralische Tadel, der aus diesem Anlaß besonders von Heath Wilson und Symonds ausgesprochen wurde. Es scheint, daß noch manches, was uns in Michelangelo als Widerspruch erscheint, nur auf einem Mißverständnis von unserer Seite beruhen mag.

BERNAERT VAN ORLEY

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

II. ORLEYS TÄTIGKEIT ZWISCHEN 1515 UND 1520

Ist die Kunst Orleys in ihrer ersten Phase durch das signierte Hauptwerk, den Apostelaltar, vollkommen deutlich, und fällt nicht minder scharfes Licht, wie wir sehen werden, auf die Stelle, wo der Meister 1521 stand, so liegt das Wegstück zwischen diesem und jenem Punkt im Halbdunkel. Nehmen wir als Geburtsjahr 1493, als Entstehungsjahr des Apostelaltars 1512 an, so ist es die Entwicklung des Meisters von seinem 20. bis zu seinem 27. Lebensjahre, die aufzuhellen eine schwere Aufgabe wird. Wir ziehen die Linie vom Jugendstil Orleys zu seinem Stil von 1521 und staunen, wie lang diese Linie ist. Allerdings dürfen wir vertrauen, von der Turiner Tafel, in der wir eine beglaubigte Arbeit des Meisters aus der Zeit zwischen 1515 und 1520 besitzen, reiche Belehrung zu erhalten; die weglose Strecke ist aber so weit, daß der *eine*, durch das Turiner Gemälde fixierte Punkt keineswegs genügt und die Stilentwicklung nicht eigentlich zu verfolgen gestattet. Nun gibt es ein durch Signatur beglaubigtes und datiertes Werk Orleys, das Bildnis des Doktors Zelle in der Brüsseler Galerie[1]), von 1519, das als lehrreiches Zwischenglied aufgesucht wird. Leider beantwortet es aber die wichtigsten Fragen nicht. Die Porträtkunst Orleys fordert abgesonderte Betrachtung. Im Zusammenhange mit mehreren Porträts, die als Arbeiten des Meisters in Frage kommen, wird von dem ältesten gesicherten, übrigens auffällig schwachen und nicht tadellos erhaltenen Bildnis des Dr. Zelle die Rede sein.

Bei der außerordentlichen Beweglichkeit und Wandlungsleichtigkeit der Orleyschen Begabung müssen wir suchen, die stilkritische Vergleichung, soweit irgend möglich, an Bildern vorzunehmen, die dem Inhalte, der Aufgabe nach nahe verwandt sind. Da Orley, wie ich zeigen werde, um 1516 vor allem Madonnenmaler war, ist es höchst erfreulich, daß wir auch der Gruppe der Jugendarbeiten ein Madonnenbild mit Sicherheit angliedern können, das uns gleichsam als Sprungbrett dienen wird.

Unter dem Namen »Albrecht Dürer« ist bei Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. am 12. Februar 1901[2]) ein annähernd quadratisches Bild (Lichtdrucktafel) versteigert worden, das ich mit Bestimmtheit für eine Arbeit Orleys — von 1514 etwa — halte. Der Stilzusammenhang mit dem Apostelaltar in Malweise, Färbung, in den Motiven der Landschaft und der Architektur ist deutlich, der Qualität nach steht die Tafel über allen Bildern, die dem Hauptwerke der Frühzeit zugeordnet worden sind. Das, ab-

---

[1]) Nr. 334 (Kat. Wauters).

[2]) Nr. 17 des Auktionskatalogs, wo eine kleine Abbildung, Eichenholz, 85×70 cm.

gesehen von dem aufgefälschten Dürermonogramme, gut erhaltene Bild (jetzt bei Herrn Jakob Emden in Hamburg) ist hell und reich, erfreut mit keck zugreifender Gestaltung, hat noch nichts von jener etwas parfümierten Schwermut, die der Meister wenige Jahre später seinen Marienidyllen gibt, noch weniger von jener anspruchsvollen Formschönheit, mit denen er seit 1521 seine Madonnen ausstattet.

Maria sitzt in einem Garten bei einem Springbrunnen, sie beugt sich lebhaft zu dem strampelnden Kinde, das sie mit beiden Händen hält. Die heitere Landschaft ist etwas nüchtern und mit Motiven überlastet. Das Laub ist hellgrün punktiert. Das Kleid der Madonna ist von jenem schweren Lackrot, mit Schwarz in den Schatten und weißlichem Licht, das wir vom Apostelaltar her kennen. Dem Ganzen geben schroffe Gegensätze von Hell und Dunkel etwas Unruhiges. Der Madonnenkopf mit vollem Mund, vorgeschobener Unterlippe erscheint angenehm und individuell.

Wir haben hier besondere Veranlassung, mit Zuschreibungen vorsichtig zu sein. Der Jugendstil Orleys ist nachgeahmt worden. Schon auf der ersten Stufe scheint es dem Meister nicht an Gefolgschaft gefehlt zu haben. Durch Johnny Roosvals [1]) Beobachtungen in schwedischen Kirchen ist die Persönlichkeit eines anderen Brüsseler Malers, die Persönlichkeit *Jans van Coninxlo* deutlicher geworden. Auf einem Flügelbilde des holzgeschnitzten Altars zu Jäder entdeckte Roosval die Inschrift: *Jan van Conixlo · brussel.* Den Bildern zu Jäder stilistisch verwandt sind die Flügeltüren der Altäre von Vesterås und Vadstena, so daß Roosval alle Malereien dieser drei Altäre der Brüsseler Werkstätte Coninxlos zuschreibt. Soweit ich nach einigen Photogrammen, die ich der Güte des schwedischen Gelehrten verdanke, urteilen kann, handelt es sich um derbe, teilweise selbst rohe Arbeiten, deren Stil von Orleys Jugendkunst abstammt. Um 1515 scheinen diese Altäre entstanden zu sein.

Die Coninxlo sind eine gliederreiche Brüsseler Malerfamilie wie die Orley, mit denen sie sich verschwägerten. Ein Jan Coninxlo ist mit Bernaert van Orley etwa gleichaltrig, wird 1527 als »parent« Bernaerts bezeichnet und mit unserem Meister zusammen verklagt [2]). Von den Werken, die inschriftlich für einen Jan van Coninxlo beglaubigt sind, gehören dem Altersgenossen Bernaerts an die Flügel in der schwedischen Kirche, von denen die Rede war, und ebenso sicher die beiden Gegenstücke in der Galerie zu Rouen, während das signierte und 1546 datierte Bild in der Brüsseler Galerie [3]) von einem jüngeren Meister mit demselben Namen herrühren könnte [4]). Was von dem datierten Stück der Brüsseler Galerie gilt, trifft auch auf das stilistisch genau entsprechende nicht datierte [5]) zu. Die Tafeln in Rouen sind dem Stil nach etwa 1525 anzusetzen. Auf der einen etwa 60 cm hohen, 80 cm breiten Tafel ist die Darbringung des Christkindes im Tempel dargestellt [6]), auf der andern der Abschied Christi von seiner Mutter (Abb. 15). Der Meistername steht auf der ersten Tafel, am Gewandsaume der Frau rechts.

Ohne die Signaturen wären die Bilder zu Jäder mit den Stücken in Rouen nicht zu vereinigen, und weder diese noch jene sind mit den Brüsseler Altargemälden zusammenzubringen. Jan van Coninxlo zeigt sich als ein charakterloser Mitläufer, dessen

[1]) Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann, Zur Kunstgeschichte des Auslandes XIV, Straßburg, Heitz 1903, S. 38.

[2]) Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXIX S. 227.

[3]) Nr. 109, Flügelaltar mit der heiligen Sippe, signiert J. van Coninxlo 1546.

[4]) 1552 wandte sich ein Jan van Coninxlo von Brüssel nach Antwerpen.

[5]) Nr. 110, Altarflügel mit Szenen aus dem Leben Christi.

[6]) Signiert Jan van Coninxlo.



BERNAERT VAN ORLEY

MARIA MIT DEM KINDE UND ZWEI ENGELN

HAMBURG, SAMMLUNG J. EMDEN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUC

Entwicklung, wenn hier von Entwicklung gesprochen werden darf, den Wandlungen des Orleyschen Stils parallel geht.

Nach dieser Abschweifung, die helfen soll, die Gestalt des Brüsseler Hauptmeisters zu begrenzen, wende ich mich zur Betrachtung des in Turin bewahrten Altarflügels von Furnes[1]) (Abb. 16), einer Arbeit, die Bernaert zwischen 1515 und 1520 ausgeführt



Abb. 15. Jan van Coninxlo
Christi Abschied von seiner Mutter
Rouen, Gemäldegalerie

hat. Die — von der Verkleinerung abgesehen — wohlerhaltene Tafel bietet eine reiche Figurenkomposition, die durch Architektur gegliedert ist. Die Hauptszene links in einer kapellenartigen Halle, rechts, scharf getrennt durch den breiten, reich gestalteten Pfeiler, in dem ummauerten Vorhofe Krüppel, Bedürftige, drastische Gestalten, die sich zu der geweihten Stätte drängen. Die Bauformen sind überwiegend gotisch. Das Verständnis für Renaissancearchitektur ist keineswegs vorgeschritten, so daß für die Einschiebung

[1]) Vgl. im ersten Teil dieses Aufsatzes S. 236 ff.



Abb. 16. Bernaert van Orley
Ausschnitt aus dem Altarflügel von Furnes
Turin, Kgl. Gemäldegalerie

einer italienischen Reise in die Periode zwischen 1512 und 1518 etwa aus der Architektur oder Ornamentik Argumente nicht gewonnen werden können.

Um den Weg des jungen Meisters anzudeuten, betone ich diejenigen Eigenschaften des Turiner Bildes, die neben dem Apostelaltar am ehesten auffallen. Die Figurengruppe ist ein wenig in die Bildtiefe geschoben und ruhiger in einer Fläche, einer zur Bildtafel parallelen Fläche, entwickelt. Stark ist die Wandlung in den Typen und im Faltenwurf. Die Köpfe sind gefälliger und würdiger geworden, manche wohlgebildet und von allgemeiner Hübschheit. Die Plumpheit der Gesten und die Wildheit des Ausdrucks sind fast ganz geschwunden. Das Fleisch ist stofflicher behandelt als früher und sanfter gerundet. Mit Falten und Runzeln, einem Anschein von Formreichtum, wird geschickt über die Mängel hinweggetäuscht, die früher in der Struktur der Köpfe peinlich hervortraten. Die Hände sind nicht kräftiger, aber beweglicher geworden. Der Vortrag ist leichter und flüssiger. Die Landschaft, die grün und nüchtern war, wird in dunkelen Massen effektvoll zusammengehalten.

Die Leichtigkeit, die sich der Meister erworben hat, tritt am deutlichsten hervor in den Gewandstoffen, wo an die Stelle des eintönigen Systems wuchtiger, hoch plastischer Motive ein mehr wechselreiches Spiel, eine mehr zügige Zeichnung getreten ist. Große weitgeschwungene Linien, ruhige Flächen, dann wieder kleingliedriges, launenhaft eckiges Gefältel, je nach der Lage und in gefälliger Mannigfaltigkeit. Im ganzen ist der Stil erheblich eleganter und abgeschliffener geworden.

Besondere Beachtung verdient der melancholische brünette Männerkopf mit der sehr hohen Stirn, dem krausen schwarzen Haar und dem Vollbart, jener Kopf, der zwischen den beiden Bischofsmützen sichtbar wird. Wir werden diesem Modelle des öfteren begegnen.

Der vielteilige Flügelaltar mit dem Marientod im Bürgerhospital zu Brüssel ist datiert — von 1520 —, aber nicht signiert, durchaus nicht als Schöpfung Orleys beglaubigt. Auf der großen Brügger Leihausstellung 1902[1]) und 1905[2]) in Brüssel ausgestellt, wurde er nicht sehr beachtet. Nach einigem Schwanken kehre ich zu der traditionellen Bestimmung zurück und halte Orley für den Autor.

Die Schrift auf dem Originalrahmen lautet: Dit es ghemacht anno XV^C^XX den XI dach Augusti (die ersten beiden Worte nicht deutlich). Die Angabe des Tagesdatums, die ziemlich auffällig erscheint, kehrt gerade in einem beglaubigten Werke Orleys im folgenden Jahre wieder, im Hiobsaltar der Brüsseler Galerie. Ein zweites, ebenso bescheidenes Argument ist aus dem Umstande zu gewinnen, daß der Meister 1519 Doktor Zelle porträtiert hat, der Arzt der Stadt und des Hospitals gewesen sein soll.

Ausschlaggebend ist die stilkritische Prüfung, im besonderen die Vergleichung mit dem Turiner Stück einerseits und den gesicherten Arbeiten des Meisters von 1521 andrerseits. Beruhigend wirkt die Beobachtung, daß der Hospitalaltar die Stelle in der Entwicklung des Meisters, an die er seinem Entstehungsjahre nach gehört, gut ausfüllt.

Der Altar zeigt ähnliche Disposition wie Rogers Polyptychon in Beaune und besteht ausschließlich aus Malwerk. Die Haupttafel, etwa 100 cm hoch und 150 cm breit, ist in der Mitte emporgetreppt. Der Aufsatz, der geschickt mit der zum Himmel fahrenden Maria gefüllt ist, hat besondere kleine Flügel mit Mariä Tempel-

[1]) Nr. 63.

[2]) Katalog S. 77. — Die einzige, leider kleine, Abbildung bei P. Wytsman, Tableaux peu connus en Belgique, Bruxelles 1903, Taf. 16, 17.

gang und der Verkündigung. Die größeren Flügel unten, die sich an die Hauptdarstellung des Marientodes anschließen, bestehen aus je zwei Täfelchen nebeneinander, der Heimsuchung und Geburt Christi links, der Anbetung der Könige und Darbringung Christi im Tempel rechts. Da auch die Außenseiten der oberen und der unteren Flügel



Abb. 17. Bernaert van Orley
Maria mit den Sieben Schmerzen
Antwerpen, Kgl. Museum

gemalt und ebenso wie die Innenseiten geteilt sind, umschließt das Ganze nicht weniger als 13 Bildtafeln. Außen die Gregorsmesse und zwei Stifterinnen, geistliche Frauen mit den Heiligen Katharina und Gertrud.

Die Qualität ist auffallend ungleich in den verschiedenen Teilen. Mitarbeit von Schülern ist in besonders weitem Umfang anzunehmen. Am schwächsten ist die Gregorsmesse, gleichgültig sind auch die oberen Flügel innen. Das Beste ist die



Abb. 18. Bernaert van Orley
Maria mit den Sieben Schmerzen
Rom, Galerie Colonna

Hauptkomposition des Marientodes [1]. Mit aufgelockerter Symmetrie sind die 14 Männer rechts und links vom Bette der sterbenden Gottesmutter glücklich gruppiert, zumeist stattliche und würdige Figuren von mittlerer Größe, mit etwas schweren Köpfen. Das Streben nach Regelmäßigkeit und Formenschönheit, das ich im Turiner Bild ankündigte, scheint dem Ziel etwas näher gekommen zu sein. Wir blicken zurück auf die Männerköpfe des Apostelaltars und bemerken, daß mit der Wendung zur Manierlichkeit und Ruhe der Typenvorrat zusammengeschmolzen ist. Von Bart- und Haarvariationen abgesehen, fallen alle Köpfe in drei Typenklassen, die drei Altersstufen entsprechen. Jener magere schwerblütige Männerkopf mit krausem schwarzem Haar und Vollbart, auf den ich vor dem Turiner Bild aufmerksam machte, kehrt wenigstens zweimal wieder. Auch der jugendliche, sehr mädchenhaft gebildete Johanneskopf ist uns ähnlich dort begegnet.

Die Entscheidung der Frage, ob das Hospitalbild in Orleys Werkstatt ausgeführt worden sei, ist folgenschwer, weil sich hier vielerlei angliedern läßt. Das Studium des Altarwerks mit den vielen Darstellungen erweist sich als fruchtbar. Die Darbringung im Tempel finden wir genau wiederholt in den beiden Darstellungen der Schmerzen Mariä, die im Museum zu Antwerpen [2] (Abb. 17) und in der Galerie Colonna [3] (Abb. 18) zu Rom bewahrt werden.

Eine sorgfältige Vergleichung der drei Repliken — in Rom und Antwerpen sind die Darstellungen ganz klein und in Medaillons gefügt — läßt bei vollkommener Übereinstimmung der Kompositionen und des Stils und bei annähernd gleicher Höhe der Qualität eine Fülle ganz kleiner Variationen und Freiheiten erkennen. In demselben Verhältnisse zueinander stehen *die* Medaillonbildchen in Antwerpen und Rom, die im Brüsseler Hospitalbilde nicht vorkommen. Ergebnis: die Tafeln mit den Schmerzen Mariä, natürlich auch das Gegenstück mit den Freuden Mariä in Rom, sind um 1520 in Orleys Atelier entstanden. Nicht kopierend, sondern erfindungsreich variierend zeigt sich der Meister in der mittleren Hauptfigur, die in Antwerpen mit zurückgebogenem Kopfe matronal und gramerfüllt, in Rom jugendlich mit gesenkten Lidern in milder Trauer erscheint.

Eine der Medaillonkompositionen, die Beweinung Christi, begegnet uns, stark vergrößert, rechteckig abgeschlossen, mit Hinzufügung einer weiblichen Stifterfigur in einer Tafel, die Mr. Ralph Brocklebank [4] gehört. Auch diese Arbeit ist, wie ich glaube, aus Orleys Werkstätte um 1520 hervorgegangen.

Die Freuden Mariä, das gleichwertige Gegenstück der Schmerzen Mariä in der Colonna-Galerie [5] (Abb. 19), interessieren weniger mit den Medaillondarstellungen, die

[1] Die Inschrift auf dem Saum eines Apostelkleides, die Weale (Katalog der Brügger Leihausstellung von 1902 S. 69) so liest: MARIA IA IN KOPEN VAN DEN KOTN, vermag ich nicht zu deuten.

[2] Nr. 521, früher als »Gossaert«, in dem neuen Katalog von Pol du Mont 1905 richtiger als »Orley« (vgl. Repertorium f. Kunstw. XXIII S. 255).

[3] »Eyck« Phot. Anderson — hoch 35, breit 26 cm. — Über das Gegenstück, mit den Freuden Mariä, wird noch zu sprechen sein. Wahrscheinlich gehörte auch zu dem Antwerpener Bild ein Gegenstück.

[4] Abgebildet in der Publikation der Haughton Hall Collection (1904 London, bei George Allan) als »Lucas van Leyden«, ausgestellt London New Gallery 1899/1900, Nr. 83 unter demselben Meisternamen ($19^1/_2 \times 18^1/_4$ inch.). Vgl. meinen Bericht im Repertorium f. Kunstw. XXIII S. 255.

[5] »Eyck«, Photo. Anderson 1261.



Abb. 19. Bernaert van Orley
Maria mit den Sieben Freuden
Rom, Galerie Colonna

ähnlich den entsprechenden Szenen des Hospitalaltares, aber mit ihnen nicht genau übereinstimmend sind, als mit der Mittelfigur. Die *Madonna mit der Blume*, die bis zum Knie sichtbar hier erscheint, ist eine häufig vorkommende Komposition. Ich notiere die mir bekannt gewordenen Wiederholungen[1]:

1. Kupferstich. Die Madonna in ganzer Figur (Abb. 20). Der einzige bekannte Druck im Großherzoglichen Museum zu Darmstadt, im Repertorium f. Kunstw. (XII,



Abb. 20. Der Meister mit den Bandrollen
»Die Madonna mit der Blume«
Kupferstich
Darmstadt, Großh. Landesmuseum

251, 1) von Lehrs dem »Meister von 1462« zugeschrieben. Lehrs stellt das Blatt jetzt, wie er mir gütigst mitteilt, in das »Werk« des »*Meisters mit den Bandrollen*«.

2. Altarbild mit unserer Madonna im Mittelfelde, in ganzer Figur. Versteigerung de B(eurnonville), Paris 1883, Abbildung im Auktionskataloge Nr. 57 »École des van Eyck«. *Niederländisch um 1500.*

[1]) Eine Tapisserie in der Sammlung Martin Le Roy in Paris (Publikation dieser Sammlung Mappe IV Taf. VI) zeigt die Madonna mit der Blume; doch sehe ich von dieser Replik ab, weil, wie ich vernehme, Zweifel an der Echtheit des Stückes aufgetaucht sind.



Abb. 21. Der Meister der Magdalenen-Legende
Die Madonna mit der Blume
Mittelbild eines Flügelaltars
Antwerpen, Sammlung Chev. Mayer v. d. Bergh

3. Tafelbild mit der Madonna in ganzer Figur und einem Engel im Freien. Versteigerung Rinecker, Köln 1888, Abbildung im Auktionskataloge Nr. 8 »Gerard David«. *Niederländisch um 1510.*

4. Tafelbild mit der Madonna in ganzer Figur und zwei Engeln im Freien. Münchener Kunsthandel (J. Drey jr.) aus der Sammlung Brenken. *Niederländisch um 1510.*

5. Tafelbild mit der Madonna in Halbfigur. London, Wallace-Sammlung Nr. 548 »Flemish school«. *Meister der Magdalenen-Legende.*

6. Tafelbild mit der Madonna in ganzer Figur in einem Zimmer. Münchener Kunsthandel (J. Böhler). *Meister der Magdalenen-Legende.*

7. Flügelaltar. Im Mittelfelde unsere Madonna in Halbfigur, auf den Flügeln je eine weibliche Heilige (Abb. 21). Sammlung Chev. Mayer v. d. Bergh, Antwerpen. Abbildung in der Publikation dieser Sammlung Nr. 22. Brügger Leihausstellung 1902, Nr. 174[1]). *Meister der Magdalenen-Legende.*

8. Flügelaltar. Im Mittelfelde unsere Madonna, bei ihr der hl. Franziskus, auf den Flügeln Heilige mit Stiftern. Genua, Palazzo Durazzo-Pallavicini. Abbildung Dülberg, Frühholländer in Italien, Taf. XXXXI. *Meister der Magdalenen-Legende.*

9. Tafelbild mit der Madonna in ganzer Figur. Louvre Nr. 2736 A (donné par Maciet, École Allemande). *Niederländisch um 1520.*

Das Nebeneinander dieser Repliken ist lehrreich in mehr als einer Hinsicht. Erfinder dieser Komposition ist weder Orley, in dessen Atelier das Bild der Colonna-Galerie, wie ich glaube, ausgeführt wurde, noch gar der Meister der Magdalenen-Legende, der die Gestaltung so ausgiebig benutzt hat. Die Komposition muß älter sein. Sonst hätte sie der Meister mit den Bandrollen nicht reproduzieren können. Dieser Stecher hat, wie Lehrs mit guten Gründen annimmt, nach 1470 nicht mehr gearbeitet. Ausgeschlossen ist, daß die Maler des XVI. Jahrhunderts nach dem primitiven Stiche gearbeitet hätten, ausgeschlossen, daß der Stecher, der ja durchaus als Kopist entlarvt ist, der Erfinder sei. Also gab es eine Madonnentafel dieser Komposition im XV. Jahrhundert, die zwischen 1510 und 1520 öfters kopiert wurde. Das Urbild stand vermutlich in Brüssel, war vielleicht eine Schöpfung Rogers van der Weyden. Wir erblicken den Meister der Magdalenen-Legende, der sich auch sonst an Rogersche Madonnenkompositionen gehalten hat, in der Nähe Orleys und mit ihm aus derselben Quelle schöpfend.

Nachdem das Verfolgen der Kompositionen vom Hospitalbild aus unsere Vorstellung von dem Orleyschen Werkstattbetrieb erfreulich bereichert hat, reihe ich rein stilkritisch einige Gemälde an, die, wie ich glaube, ebenfalls zwischen 1515 und 1521 entstanden sind.

Die Galerie in Kassel besitzt unter Nr. 24 ein kleines Triptychon[2]) (Abb. 22), das, soviel ich weiß, auf Scheiblers Vorschlag hin, *Jan van Coninxlo* (mit einem Fragezeichen) zugeschrieben wird. Diese Zuschreibung kann sich auf nichts anderes stützen als auf die beiden Tafeln in Rouen, Christi Abschied von der Mutter und Darreichung im Tempel. Im Mittelfelde des Kasseler Altärchens stehen, von links nach rechts, Petrus, Paulus, Christus, Maria, Anna, Magdalena, auf dem rechten Flügel Franziskus und Klara, auf dem linken Flügel Dympna (Odilia?) und Katharina von Bologna (?). Das Nebeneinanderstehen formal gleichwertiger Figuren, zwischen denen keinerlei Beziehungen gesponnen sind, ist eintönig — der Aufgabe nach. Der Maler hat durch kleine Unregelmäßigkeiten die Heiligenparade glücklich belebt. Die Hintergrundlandschaft erscheint in dunkler Masse gegen den hellen Himmel silhouettiert. Schwebende Engel sind geschickt zur Abrundung der Komposition in den Flügelbildern benutzt. Die Erhaltung ist gut, nur die Köpfe der Engel sind etwas verrieben. Die Figuren, von mittlerer Höhe, mit etwas großen Köpfen, erscheinen zierlich, kaum geziert, mannigfaltig genug in Haltung und Typus und erfreuen, namentlich die Frauen, durch träumerische, ein wenig affektierte Anmut. Mit den besten Teilen des Brüsseler

[1]) Vgl. meinen Bericht im Repertorium XXVI (1903) S. 165.
[2]) Mittelbild 52 × 42, Flügel je 52 × 18 cm.

Hospitalbildes geht das Kasseler Triptychon gut zusammen. Faltenwurf, Handform, Ohrform, die Typen (zu beachten namentlich der Pauluskopf in Kassel) werden mit befriedigendem Ergebnis verglichen. Die etwas kurze Mariengestalt in Kassel stimmt überein mit der zum Himmel fahrenden Madonna in Brüssel.

Coninxlo steht, soweit die Bilder in Rouen eine Vorstellung von seinem Können geben, um eine Stufe tiefer als Orley. Seine Figuren sind plump, mit auffällig großen Händen; die Köpfe mit mürrischem Ausdruck, mit starker Unterlippe erinnern kaum an die feineren Bildungen in Kassel.

Verwandt mit dem Kasseler Altar und wahrscheinlich von derselben Hand ist ein unscheinbares Bild in der Sammlung des verstorbenen Konsuls Weber [1]) zu Hamburg — Christus bei Martha und Maria. Das weichlich hübsche Antlitz Marthas ist uns bekannt von der hl. Klara auf dem rechten Flügel in Kassel.

Bedeutender und dem Kasseler Triptychon mindestens gleichwertig ist eine fast unbekannte Beweinung Christi (Abb. 23), die aus der berühmten Dudley-Galerie in den Besitz des Herrn Dario Venables in London gelangt ist. Vor einer dunklen Landschaft, die sich mit reich bewegtem Umriß gegen den hellen Himmel wirkungsvoll absetzt, die Gruppe von vier Figuren. Links Maria und Johannes, die den in die Vorderansicht gewandten Leib Christi halten, rechts, für sich, die klagende Magdalena. Das Tragische ist zum gefällig Empfindsamen geglättet. Schwierige Bewegungsmotive sind unauffällig vermieden.

Für Arbeiten Orleys aus der Periode 1515—1520 halte ich eine Reihe Madonnentafeln, die, miteinander eng verbunden, mit keiner anerkannten Schöpfung des Meisters so offensichtlich zusammengehen, daß ich hoffen dürfte, diese Zuschreibungen, was man so nennt, »beweisen« zu können. Zu vergleichen sind auf der einen Seite die Madonna in der Emden-Sammlung, die altertüm-



Abb. 22. Bernaert van Orley
Der hl. Franz und die hl. Klara
Rechter Flügel eines Triptychons
Kassel, Kgl. Gemäldegalerie

[1]) Nr. 86 des Woermannschen Katalogs (2. Aufl.) »Barend van Orley« 68×47 cm.



Abb. 23. Bernaert van Orley
Die Beweinung Christi
London, Sammlung Dario Venables

licher ist als irgendeine der Kompositionen, die ich nun aneinanderreihe, auf der anderen Seite Orleys inschriftlich beglaubigte Madonnenbilder von 1521 und 1522. Auf der Linie zwischen jenem und diesen Werken liegen die Gemälde, die ich zunächst zeige.

Die Ambrosiana zu Mailand [1]) (Abb. 24) besitzt eine im Garten bei einem Springbrunnen sitzende Madonna, von der eine schlechter erhaltene, annähernd gleichwertige Replik in der Galerie zu Glasgow [2]), eine wesentlich geringere Kopie im Germanischen Museum [3]) zu Nürnberg, eine Kopie im Gegensinne — mit Hinzufügung Josephs — im Wiener Kunsthandel, eine Kopie in Halbfigur in der Bonner Universität [4]) zu finden sind. Die dämmrige Landschaft ist ähnlich wie in dem Kasseler Triptychon zusammengehalten gegen den hellen Himmel. Ein einzelner Baum mit feingestricheltem Gezweig hebt sich über die Hügellinie. Die auf grünem Gartenboden sitzende Madonna erinnert in den Hauptlinien an die Madonna mit der Blume, jene aus dem XV. Jahrhundert stammende Komposition, die, wie ich wahrscheinlich gemacht habe, in Orleys Werkstatt wiederholt worden ist. Das Gemeinsame, die S-förmige Hauptlinie in der Körperhaltung und Gewandung der niedrig sitzenden Madonna kündigt sich schon in dem Jugendwerk Orleys, der Münchener Predigtszene, an, in der vorn links sitzenden Frau dort. Der regelmäßige Madonnenkopf zeigt träumerisch sanften Ausdruck. Die Gewandung ist reich an flackrigen Motiven, das Weißzeug knittrig mit Dreieckformen. Der Springbrunnen ist mit metallisch scharfem Ornament übersponnen, ähnlich dem Brunnen in dem Gemälde der Emden-Sammlung. Das Mailänder Bild ist gut erhalten, von den trübenden und verdunkelnden Firnisschichten abgesehen, und gewiß ein Original.

Das Glasgower Bild unterscheidet sich auffällig von dem in Mailand dadurch, daß im Mittelgrunde ein hochstämmiger Baum emporsteigt bis über den oberen Bildrand, ähnlich wie in dem älteren Gemälde in Hamburg. Dieser Baum fehlt in dem Bilde der Ambrosiana. Beachtenswert in den drei Bildern ist die Architektur mit den romanischen Doppelfenstern und den großen Rundfenstern im zweiten Stockwerke.

Im Madonnentypus, der Auffassung, dem Verhältnis der Figur zur Bildfläche und zur Landschaft dem Mailänder Bilde nahe verwandt ist eine Tafel, die Herrn Ad. Schloß in Paris gehört [5]) (Abb. 25). Wieder Mutter und Kind ganz für sich. Die Komposition erscheint etwas freier und reifer als in Mailand. Das vom Rücken gesehene Kind, das den Kopf in Seitenansicht zeigt, legt sich fast stürmisch an die Brust der Mutter. Leider ist diese Tafel, die von allen Gestaltungen auf dieser Stufe den Preis verdient, nicht tadellos erhalten. Einige Partien sind verputzt, wie namentlich die Hände Mariä und die Landschaft.

Unter den Madonnentafeln im Prado erinnert an Orley bei verhältnismäßig altertümlichem Charakter die in einer Art Säulenlaube sitzende Madonna [6]), die eine Birne in der erhobenen Linken hält, während das Kind mit dem Rosenkranze spielt. Rechts, etwas abseits, der Johannesknabe. Erhebliche Übermalungen erschweren die Beurteilung.

---

[1]) C 23 »Copia da Mabuse« 63 × 64 cm. Phot. Montabone S 18.

[2]) Ausgestellt Brügge 1902 Nr. 154 (105 × 81 cm); vgl. Repertorium f. Kunstw. XXVI S. 165 »Jan van Coninxlo?«, ausgestellt London, Guildhall 1906 Nr. 59, vgl. Repertorium XXIX S. 580 »Orley«, vgl. auch Repertorium XXIII S. 255.

[3]) Nr. 43. Niederländisch um 1510 (84 × 62 cm).

[4]) Aus der Berliner Gemäldegalerie, Nr. 552 A.

[5]) Vorher bei John G. Waller, ausgestellt als »Gossaert« London New Gallery 1899 bis 1900 Nr. 36 (28 × 27 inch.), vgl. Repertorium XXIII S. 255. Eine weit schwächere Replik, mit hinzugefügtem Joseph, in der Ermitage zu St. Petersburg (neue Erwerbung) Nr. 1906.

[6]) Phot. Anderson 16316 »Scuola Fiamminga«.



Abb. 24. Bernaert van Orley
Die Madonna am Brunnen
Mailand, Ambrosiana

Weit mehr Interesse beansprucht eine andere Madonnentafel der Madrider Galerie, die kleine Madonna [1]) in reicher Renaissancebaulichkeit (Lichtdrucktafel), die inschriftlich

[1]) Phot. Anderson 16054.



Abb. 25. Bernaert van Orley
Maria mit dem Kinde
Paris, Sammlung Ad. Schloß

als Schöpfung Jan Gossaerts beglaubigt zu sein scheint und die unbestritten, freilich wohl niemals kritisch betrachtet, im »Werke« dieses Meisters mitgeführt wird.

Auf der Rückseite dieser Tafel findet man eine längere Dedikationsinschrift, die uns lehrt, daß die Stadt Löwen das hochgeschätzte und als Arbeit Jan Gossaerts betrachtete Werk 1588 dem König Philipp II. zum Geschenk gemacht habe. Dies bekannte

Bild ist die etwas schwächere Wiederholung eines minder bekannten, das aus der Northbrook-Sammlung[1]) an Ferdinand von Rothschild verkauft wurde (heute im Besitze des Freifräuleins Rothschild in Waddesdon Mannor). Die beiden Exemplare stimmen genau miteinander überein, nur daß die Architektur in dem englischen mit Laubgehängen, metallischer Ornamentik und dekorativem Bildwerk reicher geziert und feiner im Detail durchgebildet ist. Das spanische Stück sieht daneben wie eine Replik von der Hand des Meisters aus, der in der Hauptfigur sich selbst erreicht, das Beiwerk aber aus Bequemlichkeit vereinfacht hat.

Der Versuch, diese Madonna, im Vertrauen auf die Inschrift von 1588, in das Werk Gossaerts einzureihen, führt zu keinem befriedigenden Ergebnis. Zur Vergleichung bieten sich unter den Schöpfungen Gossaerts die Anbetung der Könige im Besitze des Earl of Carlisle und das Lukasbild in Prag — der spätere und bekanntere Stil dieses Meisters ist ganz abweichend. Von der klaren Plastik, der sicheren kenntnisreichen Formbehandlung, der überlegenen Zeichenkunst Gossaerts erscheint unsere Madonna weit entfernt. Und die Bauformen! Zu dieser Architektur, die plump im ganzen und zierlich im einzelnen ist, in allen ihren Gliedern, der Nische mit dem Muschelbogen, dem steilen Giebel, den henkelförmigen metallischen Ziergliedern auf den halben Giebeln (nur im englischen Exemplar), den Kapitellen, die aus Engelsköpfen und Delphinen gebildet sind, den Widderköpfen als Trägern der Girlanden, den Girlanden selbst, zu allem ist Entsprechendes in beglaubigten Werken Orleys zu finden.

Die Madonna kauert auf einer Estrade zwischen zwei Säulen von einer tempelartigen Baulichkeit. Sie ist fast ganz von vorn gesehen, hat den schweren weichen, sinnlich hübschen Kopf etwas geneigt, um das Kind, das sie mit beiden Händen hält, zu küssen. Das Kind umhalst die Mutter, fast ganz vom Rücken gesehen, das Köpfchen in scharfem Profil.

Herr Traumann in Madrid besitzt ein Madonnenbild, das sich besonders eng an das Kasseler Triptychon anschließt. Maria sitzt in ganzer Figur en face auf einer der Bildfläche parallelen gemauerten, grün bewachsenen Bank. Der von vorn gesehene freundliche und volle, etwas ausdruckslose Frauenkopf ähnelt dem Kopf der zweiten Heiligen von links auf dem linken Flügel jenes Altars. Der mit relativ großen Blättern bedeckte Boden ähnlich wie in dem Bilde der Ambrosiana und in dem älteren Gemälde des Prado. Da ich diese Tafel nur aus einer Abbildung kenne, reihe ich sie mit Vorbehalt ein.

Etwas kühler in der Auffassung als die bisher betrachteten Tafeln sind zwei unter sich nah verwandte Andachtsbilder, die ich für Arbeiten Orleys vom Ende dieser Periode (also gegen 1520) halte, die in halber Seitenansicht bis zum Knie sichtbare Madonna mit dem lebhaft nach rechts strebenden Kind im Besitze der Fürstin von Wied[2]) und die Halbfigur der Madonna auf dunklem Grunde (Abb. 26) in der Sammlung Hoogendijk im Haag[3]).

Die oben im Halbrund geschlossene, vollkommen erhaltene, mit besonderer Sorgfalt durchgeführte Tafel zu Neuwied ist offenbar die linke Hälfte eines Diptychons. Die Bewegung des Christkindes, die durch das Wort »veni« vor seiner linken Hand er-

[1]) Abb. im Katalog der Northbrook Gallery (Weale) Nr. 19 »Gossaert« 44 × 38 cm.

[2]) Früher in der Sammlung des Königs Wilhelm II. von Holland; Auktion, Haag 1850 Nr. 30 »Orley«, ausgestellt Düsseldorf 1904 Nr. 171, Pigmentdruck Bruckmann, 24 × 18 cm. Vgl. Scheibler, Repertorium XXVII S. 546 »Gossaert«.

[3]) Ausgestellt Rijksmuseum zu Amsterdam 1793a; 37,5 × 28 cm.



BERNAERT VAN ORLEY

MARIA MIT DEM KINDE

MADRID, PRADO

JCH D. K. PREUSZ. KUNSTSAMML. 1909

LICHTDRUCK D. REICHSDRU



Abb. 26. Bernaert van Orley
Maria mit dem Kinde
Haag, Sammlung Hoogendijk

läutert wird, ist offenbar der Figur auf der rechten Hälfte des Diptychons zugewandt. Wir können die verlorene Hälfte nach einer Kopie [1]) des Ganzen rekonstruieren und

[1]) Sammlung Lescarts, Mons, ausgestellt Brügge 1907 Nr. 51, abgebildet in der Publikation der Exposition de la toison d'or (Bruxelles, v. Oest) Taf. 20, 27 × 20 cm jede Hälfte.



Abb. 27. Bernaert van Orley
Maria mit dem Kinde
London, National Gallery

finden, daß die Wiedsche Tafel zu einem Altärchen der Margarete von Österreich gehört hat. Ein Argument mehr für Orleys Autorschaft, zumal da das Porträt der Fürstin, soweit wir von der schlechten, aber genauen Kopie schließen können, durchaus übereinstimmt mit den sonst bekannten Porträten dieser Dame, die mit guten Gründen auf Orley, ihren Hofmaler, zurückgeführt werden.

Der Madonnenkopf in dem Bilde der Sammlung Hoogendijk ist ebenso gebaut wie der des Wiedschen Bildes und auch halb seitlich nach links gewandt. Die leere Hübschheit, die allen Madonnenköpfen dieser Reihe eigen ist, erscheint hier gesteigert. Der Mund ist beinahe üppig. Der Kinderkörper, den die Mutter mit beiden Händen hebt, etwas ungeschickt gezeichnet, zeigt sich in scharfem Profil.

Unter den Bildern der Londoner National Gallery[1]) gehört hierher die im Freien vor einer Baumgruppe sitzende Madonna (Abb. 27). Auffällig glückliche und reiche Komposition der Gewandmassen, die einheitlich hell mit bläulicher Schattierung gehalten sind, stark ausgebildetes Helldunkel, tiefgestimmte Landschaft mit fettpunktiertem Laub: mit diesen Eigenschaften zeichnet sich das liebenswürdige Bildchen in unserer Kette aus, während der Madonnentypus zunächst an die Bilder zu Neuwied und bei Hoogendijk erinnert.

Eine beliebte Madonnenkomposition, die ich, ohne sicher zu sein, auf Orley zurückführe, ist mir in vier Gemälden bekannt geworden, von denen keines als Original in Betracht kommt, keines in der Ausführung unserem Meister nahesteht. Graf Gr. Stroganoff in Rom besitzt diese Madonna, die hinter einem teppichbedeckten Tisch steht (das Teppichmuster ähnlich wie in dem Wiedschen Bilde) und mit der Linken in einem Buche blättert, während sie mit der Rechten das Kind hält. Das Kind strebt eifrig empor. Die Ausführung ist in dem römischen Exemplar zart und sauber, ähnlich wie in zwei Flügelaltären, deren Mittelbild diese Madonna bildet, der eine in Wiener Privatbesitz, der andere, aus der Sammlung Quilter, 1905 im Londoner Handel. Dieselbe Komposition, Nr. 40 in der Schleißheimer Galerie, offenbar von *Ambr. Benson* ausgeführt. Das Schleißheimer Bild ist gewiß nicht das Original. Benson hat viel kopiert, am meisten natürlich nach Brügger Meistern. Brüggisch sehen die drei anderen Exemplare aus. Der Madonnenkopf, soweit auf das Original geschlossen werden kann, erinnert besonders stark an die schmerzensreiche Maria in der Colonna-Galerie.

Schließlich zeigt ein trocken ausgeführtes Gemälde im Buckingham Pallace, das offenbar eine Kopie ist, im Madonnentypus und der Kompositionsart so deutlich Zusammenhang besonders mit der Tafel der Hoogendijk-Sammlung, daß wir die Kopie als Schattenbild eines entschwundenen Orleyschen Originals betrachten dürfen.

Nicht weniger als elf Madonnenbilder habe ich nebeneinandergestellt. Von den Repliken, die von dem Meister selbst herrühren oder doch in seiner Werkstatt entstanden sind, sehe ich ab, zähle aber die Kopien mit, die uns verschollene Originale vertreten. Die Madonna mit der Blume, die in dem Exemplar der Colonna-Galerie aus Orleys Werkstatt zu stammen schien, ist mitgerechnet, nicht aber die Madonna der Emden-Sammlung, die wegen ihrer Altertümlichkeit für sich steht. Die Richtigkeit der Gruppierung im allgemeinen wird nicht bestritten werden. Daß die besten Glieder der Reihe in Galeriekatalogen unter Gossaerts Namen stehen, beunruhigt mich nicht; auch die scheinbare Beglaubigung der Gossaertschen Autorschaft für die kleinere Tafel im Prado ist nicht gar so schlimm. Daß aber Scheibler das Wiedsche Bild Gossaert zuschrieb, macht mich bedenklich. Sollte ich die Grenzlinie zwischen den beiden Meistern überschritten haben?

Gossaert — wenn ich das Wesentliche recht verstehe — geht auf die Körperlichkeit der Dinge aus, mit einer Entschiedenheit, die ihn für viele andere Interessen blind macht. Ein wissender und sein Wissen ausstellender Virtuose, überragt er mit seiner

---

[1]) Nr. 714, die Katalogbestimmung »Engelbertsz« ist nicht ernst zu nehmen ($13^1/_2 \times 10^1/_2$ inch.).

Formenkenntnis, seiner Zeichenkunst alle Rivalen und auch Orley beträchtlich; er sucht Schwierigkeiten, verblüfft mit unerwarteten Ansichten, Überschneidungen und Verkürzungen, indem er seine Gestalten sich lebhaft, fast rechtwinklig zur Bildfläche bewegen läßt. Und solche Kühnheiten, pedantisch mit der Sorgsamkeit einer altertümlichen Maltechnik vorgetragen, erregen oft den Eindruck der Willkür oder selbst der Absurdität. Gossaert komponiert als Freiplastiker, nicht als Reliefbildner. Seine Kompositionen sind formenreich und entbehren der Ruhe. Vom Standpunkte der Flächendekoration befriedigt kaum eine seiner Erfindungen. Die mit Schatten, hochwelligen Umrissen und namentlich mit Reflexen erreichte Illusion ist überraschend. Indem der Meister die Körperlichkeit und die Stofflichkeit weiter verfolgt als irgendein Niederländer seiner Zeit, verliert er den Sinn der Darstellung oft aus dem Auge, von der Stimmung ganz zu schweigen. Seine Madonnen sind kalt und regen zur Andacht gewiß nicht an. Seine Farbe ist kühl, sein Auftrag unendlich zart und von feinstem Email.



Abb. 28. Bernaert van Orley
Karl V.
Budapest, Nationalgalerie

Ich weiß wohl, daß diese Charakteristik, die wie jede belehrende Charakteristik etwas von Karikatur hat, hauptsächlich aus den späteren Schöpfungen des Meisters gewonnen ist. Gossaert ist aber — im Gegensatz zu Orley — wenn auch kein schöpferisches Genie, so doch eine zähe Persönlichkeit, die sich im wesentlichen nicht wandelt, und das Hauptwerk seiner Jugend, die unendlich lehrreiche Anbetung der Könige beim Earl of Carlisle, zeigt alle seine Eigenschaften in der Knospe.

Gossaert interessiert uns hier zunächst, weil er so oft mit Orley verwechselt wird. Ich möchte davon überzeugen, daß jene reliefartig komponierten, glücklich der Bildfläche eingefügten und mit Empfindung bis zum Rande gefüllten, wenn auch mit gar zu süßer und allzu sanfter Anmut gefüllten, Madonnenbilder seiner Art durchaus nicht entsprechen.

Gossaert interessiert uns sodann, weil Orley zwischen 1515 und 1520 sich bemühte, dem modischen Zauberkünstler die Feinheiten und Kühnheiten abzusehen, mit denen Hof und Fürstlichkeiten zu entzücken waren.

Als Porträtmaler diente Orley der Statthalterin nachweislich seit 1515. Wir suchen nach den Bildnissen der jugendlichen Prinzen und Prinzessinnen, die er 1515 und 1516 ausgeführt hat[1]). Die Brügger Ausstellung des Goldenen Vließes 1907 bot eine Fülle von Fürstenporträten, ohne unsere Kenntnis, was Orley angeht, wesentlich zu fördern.

Von Darstellungen in kindlichem Alter abgesehen, erscheint Karl V. am jugendlichsten in einem aus mehreren Wiederholungen bekannten Bildnis, das auch in Brügge nicht fehlte, in jenem steifen, halb seitlich nach rechts gewandten Porträt, von dem der Louvre[2]) und das Neapeler Museum[3]) gleichwertige und miteinander sehr genau übereinstimmende Exemplare besitzen. Ein gutes Exemplar ist ferner im Hause des Barons Schlichting in Paris zu finden. Varianten, aber doch in den Hauptdingen mit diesen drei Repliken übereinstimmend, sind das als Bildnis Philipps des Schönen irrtümlich bezeichnete Gemälde in der Kathedrale zu Brügge[4]), ein ebenfalls falsch »philippus Austrius pulcher« bezeichnetes Bildnis, das aus dem Münchener Kunsthandel kürzlich in Pariser Privatbesitz gelangte, und Nr. 281 der Borghese-Galerie.



Abb. 29. Bernaert van Orley
Margarete von Österreich
Paris, Sammlung Carvalho

In diesen 6 Porträten sieht Karl etwa 15jährig aus, und die Vermutung, daß sie von einem oder von zwei Orleyschen Originalen abstammen, liegt nahe genug. Die Stilkritik kann sich nur an die Umrisse, an die Auffassung halten, da es sich um Werkstattwiederholungen, zum Teil um außerhalb der Werkstatt entstandene Kopien handelt. Die Handform, die namentlich im Louvre-Bilde ziemlich gut zu studieren ist, zeigt gewisse Eigenheiten, die für Orley recht wohl charakteristisch sind, wie die Scheidung des ersten vom zweiten Fingerglied durch Schattierung und die leichte, elegante Hebung des dritten Gliedes. Nehme ich nun an, daß die Bilder, die Orley 1515 und 1516 lieferte, den zusammengesuchten entsprächen, so könnte ich eine etwas künstliche Kombination anknüpfen. 1516 wurde Karl zum König von Spanien gekrönt. Nun zeigen drei der Porträte, das im Louvre und die entsprechenden, in der Hutagraffe die Initiale C doppelt und die Krone; die drei anderen Bildnisse zeigen in der Agraffe keine Initialen und keine Krone. Man

[1]) Vgl. im ersten Teil dieses Aufsatzes S. 236.
[2]) Phot. Giraudon 2068.
[3]) Phot. Anderson 5578.
[4]) Brügger Toison-d'or-Ausstellung Nr. 57.

könnte auf den Gedanken kommen, daß zwischen den beiden Varianten (ich denke natürlich an die Originale, von denen diese Bilder abstammen) die Rangerhöhung von 1516 läge.

Bleibt vor diesen Repliken eines ängstlich konventionellen Fürstenporträts die Autorschaft zweifelhaft, um so zweifelhafter, als wir keine sicheren Bildnisse Orleys von 1515 oder 1516 zur Vergleichung danebenstellen können, so stehen wir mit größerer Sicherheit vor dem Bildnis des jungen Königs (Abb. 28), das aus der Magniac-Sammlung 1894 in die Galerie zu Pest[1]) gekommen ist. Offenbar ein Original und die Schöpfung eines hochstrebenden Malers, der von dem Typus des Repräsentationsporträts entschieden abbog.

Karl trägt am Hute dieselbe perlenbesetzte Agraffe mit den Buchstaben und der Krone wie in dem Louvre-Bilde; er sieht kaum älter aus. Das Bewegungsmotiv ist originell und geistreich. Der Fürst hat in herrischer Hast den Kopf in den Nacken geworfen, das starke Kinn gehoben, den Körper und noch weiter den Kopf gedreht. Die Achse des Kopfes steht schräg zu den Rahmenlinien. Die komplizierte und gewaltsame Bewegung ist mit beträchtlicher Sicherheit bewältigt. Das Antlitz erscheint erregt und gespannt. Die abnorme Form ist scharf zur Geltung gebracht, wirkt aber nicht ungefällig. Die Hand mit sehr kleinen Nägeln ist ziemlich gut verkürzt.

Für eine Arbeit Gossaerts ist dieser Kopf bei weitem nicht genug individuell detailliert und nicht stofflich genug. Ist Orley der Autor, so macht die Datierung einige Schwierigkeit. Das Porträt 1516 anzusetzen, wozu das jugendliche Aussehen des Königs treibt, ist etwas bedenklich. Ich würde die kühne Konzeption dieses pathetischen Porträts dem Meister auf der Stufe, auf der er 1516 stand, kaum zutrauen; in später entstandenen Schöpfungen ist Ähnliches eher zu finden. Ich setze das schönste Jugendporträt Karls, von dem seltsamerweise keine Kopie, soweit ich sehe, existiert, möglichst an das Jahr 1520 heran, in dem ich glaube, daß Orley es geschaffen hat.

Eine Aufgabe, die dem Hofmaler und seinen kopierenden Gehilfen zufiel, war die Herstellung von Bildnissen der Statthalterin. Sehr groß scheint der Bedarf nicht gewesen zu sein. Zum mindesten sind wenige Porträte erhalten. Auf der Brügger Ausstellung von 1907 gab es drei Bildnistafeln der Regentin, eines aus der Sammlung Carvalho in Paris[2]), an Qualität hervorragend und allein als Original in Betracht kommend (Abb. 29), eines aus der Antwerpener Galerie[3]) und eines im Besitze der Baronin van der Stichelen de Maubas zu Ypres[4]).

Die drei Tafeln sind annähernd gleich groß und in der Anlage einander nahe verwandt. Wir vergleichen die Kopie eines Orleyschen Porträts in dem Diptychon zu Mons (s. oben S. 27) und vergleichen Porträts von anderen Meistern, namentlich die schöne kleine Büste von Meit im Nationalmuseum zu München. In einer der Teniersschen Darstellungen der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in der Münchener Pinakothek[5]) bemerkt man ein Porträt der Fürstin reproduziert, das, soweit ich sehe, nicht erhalten ist. Hier sind beide Hände sichtbar; sonst ist das Bildnis dem bei Mr. Carvalho ähnlich.

[1]) Im Katalog der Pester Galerie als »Gossaert« (Nr. 697) Phot. Hanfstaengl, 72×51,5 cm, ausgestellt Brügge 1907, Nr. 55 »Orley«.

[2]) Ausgestellt Brügge 1902, von Kleinberger, Paris, Nr. 224, Bruckmann Pigmentdruck, Brügge 1907, Nr. 48.

[3]) Nr. 184 (Ertborn), Nr. 49, Brügge 1907.

[4]) Nr. 50, Brügge 1907.

[5]) Nr. 936, Phot. Hanfstaengl.

Offenbar hielt die fürstliche Witwe an der eigentümlichen Kopftracht, die wir in allen ihren Bildnissen finden, mit Strenge fest. Charakteristisch ist der große, halbrund und fächerförmig gefältelt über die Brust gebreitete Leinenkragen, der ein eckig geschnittenes Tuch durchscheinen läßt.

Diese Tracht finden wir in der Gestalt der Caritas wieder, die links oben in dem Kreuzigungsbilde zu Rotterdam erscheint. Orley hat dieser Darstellung, von dem ich noch sprechen werde, ein idealisiertes Bildnis seiner Gönnerin in symbolischer Verkleidung eingefügt.

In dem Gemälde, das Mr. Carvalho besitzt, ist der einengende Zwang der Aufgabe ähnlich wirksam wie in dem Louvrebilde Karls V. Ein Repräsentationsporträt, ganz gerade in der Haltung und allgemein in der Form, mittelbar nach dem Leben. Charakteristisch für Orley ist immerhin der unbestimmte, schielende Blick aus den etwas geschlitzten Augen (Gossaerts Augen sind rund und weit geöffnet) und namentlich die Hand.



Abb. 30. Bernaert van Orley
Doktor Zelle
Brüssel, Kgl. Gemäldegalerie

Die schlaffe und weichliche Hand ist ausgebreitet, mit sanft welliger Kontur, mit ovalen Nägeln, elegant abgespreiztem kleinem Finger, leicht geschwollen am ersten Fingergelenk, mit schwach gehobenem letztem Fingerglied.

Das einzige inschriftlich gesicherte Bildnis von Orleys Hand ist das Porträt des Doktors Georg von Zelle (Abb. 30) in der Brüsseler Galerie[1]) von 1519. Das aus der Sammlung van den Schriek in Löwen stammende Bild ist signiert: · GEOR : DE : ZELLE : PHYSICVS : AETAT : 28 · BERNARDVS · DORLEII · FACIEBAT : BRVXELL : M · D · XIX · — Dieser Arzt war jahrelang in städtischen Diensten und am Hospital St-Jean tätig; er war Nachbar des Malers am Place St-Géry[2]). Fast von vorn ist Zelle in halber Figur hinter seinem Arbeitstische sichtbar. Auf dem Tische liegt ein großes Buch aufgeschlagen, darauf ein einzelner mit Schrift bedeckter Bogen. Der Doktor hält die Feder — ungeschickt — mit dem Daumen und Zeigefinger der rechten Hand.

[1]) Kat. Fétis Nr. 42, Kat. Wauters Nr. 334; Phot. Braun und Hanfstaengl.

[2]) Angabe im Katalog von Wauters.

Seine Linke liegt platt auf dem Papier. Körper und Kopf sind vollständig aufgerichtet, präsentieren sich unverkürzt und regungslos. An der Wand hinter dem Arzt hängt ein Teppich, dessen Randschmuck die mitgeteilte Inschrift bildet, dessen inneres Feld mit nicht ganz verständlicher Symbolik dekoriert ist. Das Muster besteht aus drei sich wiederholenden Zeichen: einem »N«, einer Buchstabengruppe aus ANVTFELQS und zweien aus Wolken langenden, sich fassenden rechten Händen. Eine Deutung für dieses Symbol eines Bundes vermag ich um so weniger vorzuschlagen, wie ich in die Buchstabengruppe keinen Sinn zu bringen vermag.

Die Tafel sieht bei flüchtiger Betrachtung gut erhalten aus, ist aber im Antlitz und in den Händen durch Restaurierung erheblich beschädigt. Der ungünstige Eindruck ist wenigstens zum Teil durch den Zustand zu erklären. Der Ausdruck ist leer und wenig bestimmt, die Form entbehrt der Klarheit. Die weichlichen Hände erscheinen schlecht verkürzt [1]).

[1]) In dem älteren Kataloge der Brüsseler Galerie (Fétis Nr. 43) und in dem Orleybuche von Alph. Wauters findet man ein zweites Porträt von Orley mit dem Datum 1519, das Bildnis Guillaumes de Norman. Ich begnüge mich, festzustellen, daß dieses Porträt dem Kostüm nach nicht 1519 (die Jahreszahl ist falsch), sondern etwa 1540 gemalt ist. In dem Kataloge von A. J. Wauters (Nr. 567) steht das Bild nicht mehr unter Orleys Namen; das Datum aber wird nicht beanstandet.

EIN REKONSTRUKTIONSVERSUCH DES HOCHALTARS DONATELLOS IM SANTO ZU PADUA

VON DETLEV FREIHERRN VON HADELN

Öfters ist ausgesprochen worden, daß der durch Boito rekonstruierte Hochaltar im Santo zu Padua nicht der ursprünglichen, der durch Donatello getroffenen Anordnung entspricht. Boito selbst hat das zugegeben. Er hielt eine wirkliche Rekonstruktion für unmöglich. Kaum mehr wollte er, als das, was erhalten und in der Kirche verstreut, zu einem Hochaltarschmuck vereinigen [1]).

Mit Verachtung hat er die Vorschläge Cordenons' [2]) abgelehnt. Vor allem die auf dokumentarische Aussagen gestützte Idee, Donatello habe seine Bronzestatuen in einen Säulenbau gestellt. Aber gerade in diesem Punkte stimmen andere mit Entschiedenheit Cordenons zu [3]). Es sei erlaubt, sich dieser Ansicht einstweilen ohne Begründung anzuschließen.

Cordenons rekonstruiert folgendermaßen: Eine Mittelhalle, deren Kreuzgewölbe von vier Säulen getragen wird; darüber als Giebel eine kleine Volute. Dieser Mittelbau wird von niedrigeren Hallen flankiert, deren flache Decken seitlich auf je zwei Pfeilern ruhen.

So sehr wir, wie gesagt, Cordenons im Prinzip zustimmen, sind wir doch nicht imstande, seinen Aufbau gutzuheißen. Zu leicht und zierlich ist dieses Gebäude, das sich eher venezianischen Schöpfungen des ausgehenden Quattrocento als Werken Donatellos anschließt.

Nachweisbar falsch ist seine Anordnung der Bronzereliefs. Cordenons wie Gloria und Boito haben den hier an einer entscheidenden Stelle inkorrekten Text der durch Jacopo Morelli [4]) hergestellten Ausgabe der Notizia d' opere di disegno Marcanton Michiels bzw. den durch Frizzoni besorgten Neudruck benutzt. Der Satz, der von dem Platz der Evangelistensymbole handelt, enthält nicht wie bei Morelli und Frizzoni die vage, vieldeutbare Bezeichnung »nelli contorni«, sondern die ganz klare »nelli cantoni« [5]). In den Ecksteinen saßen die Evangelistensymbole. Hier hatte Cordenons einen Teil der Bronzeputti angebracht, jene aber an der Mensa. Die

---

[1]) C. Boito, L' Altare di Donatello nella Basilica Antoniana di Padova. Milano 1897, S. 5 und 35 ff., und Archivio storico dell' arte 1895.

[2]) F. Cordenons, L' Altare di Donatello al Santo. Padova 1895.

[3]) W. Bode im Cicerone, 8. Aufl., S. 421 f.; P. Schubring, Urbano da Cortona S. 62; F. Schottmüller, Donatello S. 67; A. Venturi in Arte X, S. 276 ff.

[4]) Bassano 1800, S. 3.

[5]) Ed. Th. Frimmel, Quellenschriften, Neue Folge I, S. 2.

zwölf Putti und die vier Evangelistenreliefs sind also falsch placiert. Wir müssen für diese sechzehn Stücke eine andere Anordnung finden.

Man hat — mit beigemischter Verwunderung — beklagt, daß auch nicht *eine* Nachbildung von Donatellos Hochaltarbau auf uns gekommen ist. Aber ist man sich dessen so sicher? Sollte sich unter den Werken jener oberitalienischen Künstler, die bis ins kleinste Detail donatelleske Formen und Ornamente reproduzieren, nichts finden, was auch in der Anordnung des Ganzen auf Donatello zurückgeht?

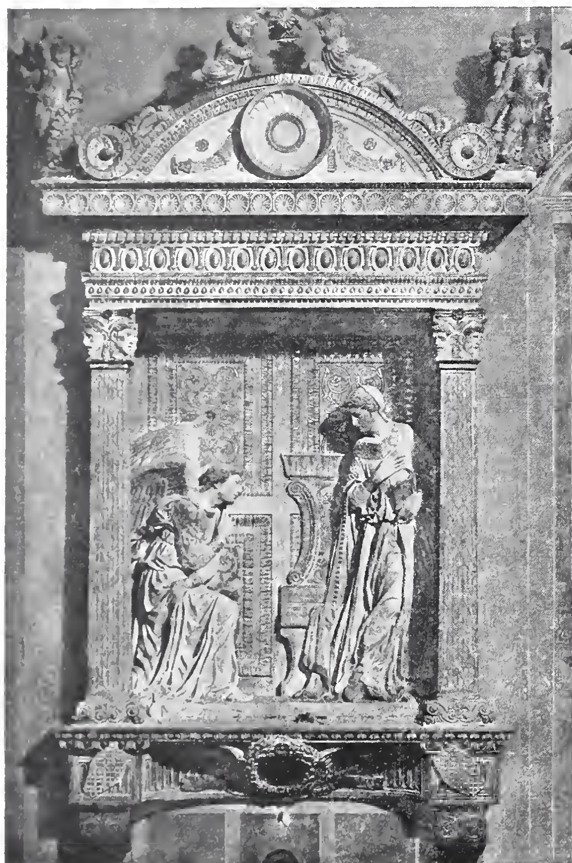


Abb. 1. Donatello
Verkündigung
Florenz, S. Croce

Bis zu Donatellos Aufenthalt in Padua ist das gotische, vielgliederige Altarwerk alleinherrschend über ganz Oberitalien [1]). Dann bringt Mantegna mit dem Hochaltar von S. Zeno zu Verona plötzlich etwas absolut Neues: eine Pfeilerhalle, in der die Madonna von Heiligen umgeben thront (Abb. 2). Sollte Mantegna etwa Donatellos Werk in ein Bild übersetzt haben?

Mantegna gab seinem Hochaltarbild eine große Volute als Abschluß. Diese Volute ist donatellesk. Donatello bringt sie als erster aller Renaissancekünstler am Verkündigungstabernakel in S. Croce an [2]) (Abb. 1). Nun könnte allerdings Mantegna dieses Architekturstück von Giovanni da Pisa übernommen haben. Der Terrakottaaltar dieses Donatellogehilfen in der Eremitanikirche zu Padua (Abb. 3) schließt ebenfalls mit solcher Volute. Auch sonst, vor allem in den Proportionen der Teile und des Ganzen, weist der Veroneser Altar mit Giovanni da Pisas Werk bemerkenswerte Analogien auf. Aber sollte Mantegna nicht eher den Meister als den Gehilfen nachgeahmt haben? Ist es nicht wahrscheinlicher, daß sich Giovanni wie Mantegna einem gemeinsamen Vorbilde, dem Hochaltar im Santo, angeschlossen haben?

Wir werden sehen, ob sich solche Hypothesen mit dem, was wir von Donatellos Hochaltar wirklich wissen, vereinigen lassen. Zunächst muß klargestellt werden,

[1]) Die Carità-Madonna mit den Kirchenvätern vom Jahre 1446 des Giov. d'Allemagna und Antonio Vivarini ist kein Altarbild. Es schmückte die Wand des Albergo der Scuola.

[2]) W. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance S. 30.

welche Punkte des Aufbaues als historisch feststehend angesehen werden dürfen. Wir besitzen zweierlei Quellen, urkundliche und literarische. Einmal die von Gloria[1]) publizierten Dokumente, welche über Auftrag, Herstellung und Bezahlung der einzelnen Stücke verhältnismäßig eingehend, kaum etwas aber über deren Aufstellung berichten. Wir besitzen ferner die Beschreibung Marcanton Michiels. Sie ist zwar kurz und nennt nicht alle Stücke, weist den Genannten aber doch so gut wie eindeutig ihren Platz an.

Fast wertlos ist Vasaris[2]) Bericht. Er bewundert die Legendenreliefs der Predella. Dann erwähnt er die große steinerne »Grablegung Christi« im »dossale dello altare«. — Vasari irrt dann noch dazu in dieser einen lokalisierenden Bezeichnung. Selbst wenn wir keinen ihm widersprechenden, besseren Gewährsmann hätten, könnten wir nicht glauben, daß dieses Stück als Dossale, als Antipendium gedient habe. Es ist zu hoch dazu (1,39 m). Marcanton Michiel sah die »Grablegung« auf der Rückseite des Hochaltaraufbaues. — Es hat den Anschein, daß Vasari diese falsche Notiz von Antonio Billi, der kaum je in Padua gewesen ist, übernommen hat[3]).

Wir haben demnach bei einer Rekonstruktion des Aufbaues zu rechnen einmal mit den Dimensionen der erhaltenen Stücke, zweitens mit den von Gloria veröffentlichten urkundlichen Aussagen, schließlich mit der Beschreibung Michiels.

Es sind folgende Bronzen erhalten:

Sieben Statuen: Die thronende Madonna mit dem Kinde, Antonius, Franziskus, Prosdozimus, Ludwig von Toulouse, Justina und Daniele (h. 1,47—1,64 m).

Vier Reliefs, Wundertaten des hl. Antonius darstellend (h. 0,57, br. 1,23).

Vier Reliefs: Die Evangelistensymbole (h. 0,59, br. 0,59).

Ein Relief: Der Leichnam Christi von zwei Engeln beklagt (h. 0,58, br. 0,56).

Zwölf Reliefs: Zwölf musizierende Putti (h. 0,58, br. 0,21).

Es ist ferner ein Relief in Pietra di Nanto erhalten: Die Grablegung Christi (h. 1,39, br. 1,88).

Nicht zu dem im Jahre 1446 begonnenen Hochaltarschmucke gehören: Ein Kruzifixus von Donatellos Hand. Bronze (h. 1,80).

Eine zweite Darstellung des von Engeln gestützten und beklagten Leichnams Christi. Werk eines Nachahmers, Bronze (h. 0,57, br. 0,54).

Glorias Publikation kann einstweilen nicht um Rat gefragt werden. Die Zahlungsvermerke sagen, wie schon bemerkt, nichts über die Anordnung. So müssen wir von Marcanton Michiels Beschreibung ausgehen. Deren Text ist wiederzugeben, nachzuprüfen und zu interpretieren.

»Nella chiesa del Santo, sopra laltar maggiore le quattro figure di bronzo tutte tonde attorno la nostra donna, et la nostra donna. Et sotto le ditte figure nello scabello le due istoriette dauanti et le due da dietro pur di bronzo di bassorilieuo. Et li quattro euangelisti nelli cantoni, dui dauanti et dui da driedo, di bronzo et di basso rileuo, ma mezze figure. Et da dietro laltar sotto il scabello il Christo morto cun le,

[1]) A. Gloria, Donatello Fiorentino e le sue opere mirabili nel Tempio di S. Antonio in Padova. Padova 1895.

[2]) Vasari, Ed. Milanesi II, S. 411.

[3]) Il libro di Antonio Billi. Ed. C. Frey S. 43: »A Padoua ..... nel dossale dello altare maggiore una pietra (Pietà) di marmo con le Marie, cosa exciellentissima.« — Ebenso, doch ohne den Schreibfehler pietra statt pietà, der Anonymus des Cod. Magl. Ed. C. Frey, S. 78. — Vasari a. a. O.: »nel dossale dello altare fece bellissime le Marie che piangono il Cristo morto.«

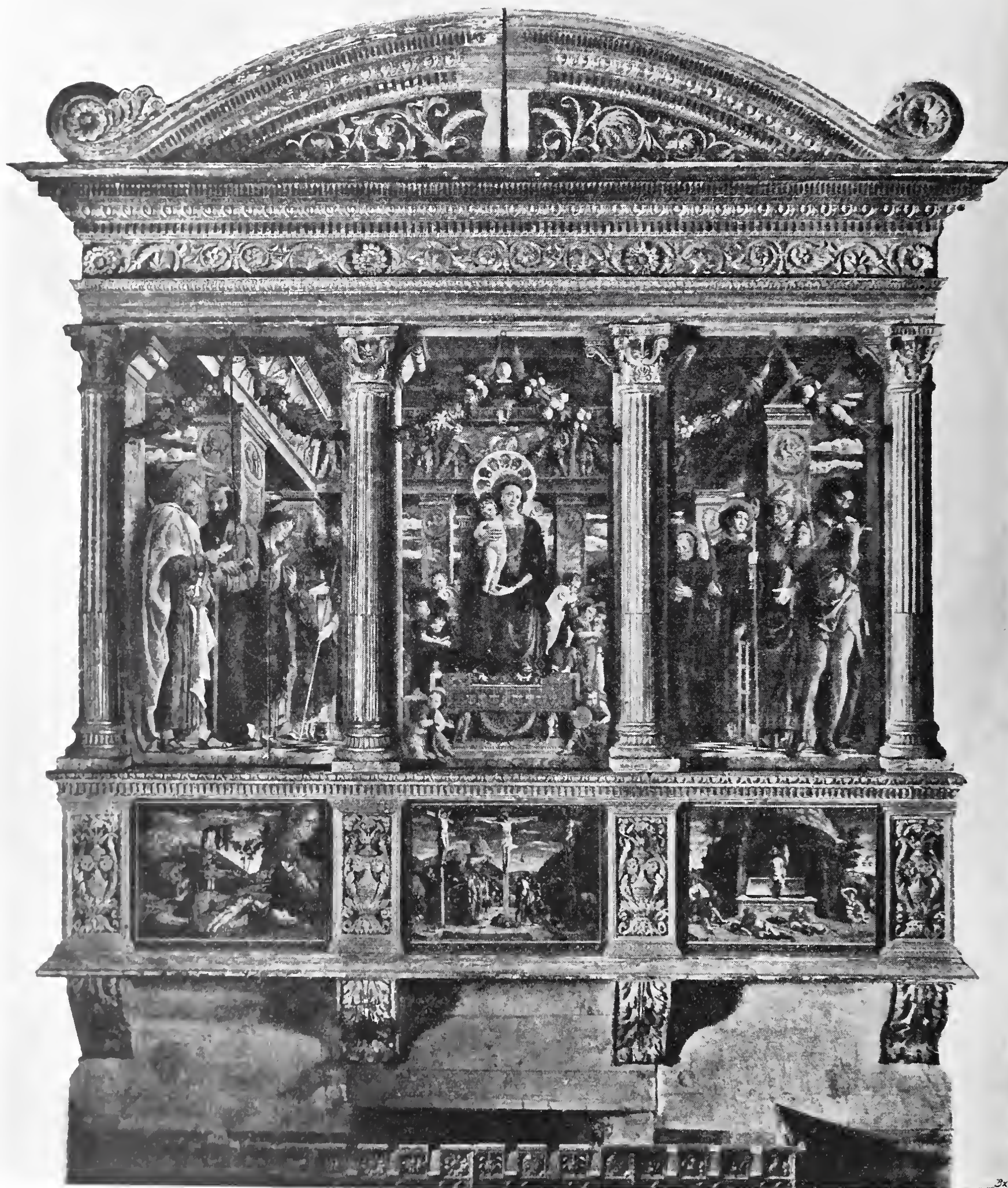


Abb. 2. Mantegna
Hochaltarwerk
Verona, S. Zeno Maggiore



Abb. 3. Giovanno da Pisa
Terrakottaaltar
Padua, Eremitani

altre figure a circo, et le due figure da man dextra, cun le altre due da man sinistra, pur di basso rileuo, ma di marmo, forono di mano di Donatello [1]).«

Michiel nennt nur vier Heiligenfiguren neben der Madonna, während wir sechs besitzen. Die Vermutung ist ausgesprochen worden, zwei dieser Heiligen hätten neben dem Kruzifixus über dem Haupteingang der Chorschranken gestanden [2]). Aber welche Heiligen sollten das gewesen sein? Antonius, Prosdozimus, Justina und Daniele sind die vier Santi Protettori di Padova. Sie werden in Padua immer zusammen dargestellt [3]). Unauflösbar ist ihre Vierzahl. Franziskus und Ludwig sind dann aber zu offenbar als Gegenstücke zu Antonius und Prodozimus geschaffen, als daß sie aus der Schar entfernt werden dürften. Überdies gehört der Pater seraphicus in einer Franziskanerkirche auf den Hochaltar.

Michiel wird sich in der Zahl geirrt haben, wie er sich auch bei der großen Madonna mit den vier Kirchenvätern der Muranesen im Albergo der Scuola della Carità und bei Cimas Altarbild in der Kirche der Carità geirrt hat. Beide Male nennt er auch hier zwei Heilige zu wenig [4]).

Daß sämtliche Statuen, die Madonna und die sechs Heiligen, für den Hochaltar gearbeitet und auf ihn aufgestellt wurden, sprechen die Dokumente ganz unzweideutig aus. Vor allem jener Zahlungseintrag über dreihundert Goldgulden vom 26. Juni 1448. Hier werden die sieben Statuen einzeln genannt unter ausdrücklichem Vermerk, daß sie für den Hochaltar bestimmt sind [5]).

Wir kehren zu Michiels Beschreibung zurück. Nach den Statuen nennt er die Legendenreliefs »nello scabello«, in der Staffel, zwei vorn und zwei auf der Rückseite des Baus. Dann spricht er von den Evangelistensymbolen in den Ecksteinen, ebenfalls zwei vorn und zwei hinten. Aber in welcher Höhe? Neben den Legendenreliefs im »scabello«? Wohl zweifellos. Die Angabe »sotto le ditte figure nello scabello« muß auch auf die Evangelistensymbole bezogen werden. Denn indem Michiel dann auf das Grablegungsrelief zu sprechen kommt, sagt er ausdrücklich *sotto* il scabello. Er hat systematisch beschrieben. Oben mit den Statuen beginnt er, steigt darauf zur Staffel mit Legenden- und Evangelistenreliefs hinab, schließlich zum Unterbau, an dem die »Grablegung« und vier andere Steinreliefs angebracht waren.

Die Anweisungen Michiels für die Anordnung der Reliefs am Söckel gewinnen an Klarheit, wenn wir bedenken, daß dieser einen Säulenbau trug. Fraglos, daß die

[1]) Ed. Frimmel S. 2.

[2]) Der Kruzifixus war von Donatello für den alten Hochaltar geschaffen worden. Bereits 1444, 24. Januar war der Meister an dieser Arbeit tätig. Gloria S. XIV. — 1446, 13. April machte dann der Wollhändler Francesco da Tergola eine Stiftung zwecks Errichtung eines neuen Hochaltarwerkes. Dieses wurde provisorisch zum Antoniustage (13. Juni) 1448, endgültig 1450 aufgestellt. — Was damals mit dem Kruzifixus geschah, wissen wir nicht. — Fra Valerio Polidoro, Le religiose memorie 1590, Kap. XXXIII nennt ihn über den Chorschranken hängend, »nel mezzo della sua più alta parte«. Polidoros Werk konnte ich nur in Auszügen benutzen, welche Fräulein Dr. Schottmüller mir liebenswürdigerweise zur Verfügung stellte.

[3]) Vgl. Brandolese, Pitture, ecc. di Padova. Padova 1795, S. 129, 144, 174.

[4]) Ed. Frimmel S. 114 und 116.

[5]) 1448, 26. Juni. ». . . . . item de avere per sete figure de brondo per soa fatura e zetadura . . . . zoè: una mad.a Santa Maria e S. Prodozimo. S. Luduvigo. S. Franzescho. S. Daniele. S. Antonio. S. Justina. le qual figure serano poste a laltaro grande de la gixia de miser S. Antonio de Padoa . . . . . . duc. trexento doro.«

Säulenstellung dem Sockel die Breitenordnung gab. Nun fanden bei dem Bau vier Säulen und vier Pfeiler Verwendung. Später soll erörtert werden, ob die Säulen vorn, die Pfeiler hinten, oder wie bei Cordenons die vier Säulen in der Mitte, die Pfeiler an den Seiten standen. Auf jeden Fall hatte der Bau auf Vorder- und Rückseite vier dieser Stützen, also drei Interkolumnien. Der Sockel muß sich demnach aus sieben Teilen zusammengesetzt haben: aus vier Gliedern, auf denen die Säulen ruhten, und aus drei breiteren Flächen unter den Interkolumnien. Die breiten Legendenreliefs sind unter die Interkolumnien zu setzen. Einmal ihrer Proportionen, zweitens ihres Stiles wegen: sie können nicht tragenden Gliedern eingefügt gewesen sein. Da sie zu zwei und zwei Vorder- und Rückseite zierten, sind sie dann weiter nur unter den beiden Seiteninterkolumnien denkbar; die Fläche unter dem mittleren bleibt noch zu besetzen.

In den tragenden Gliedern saßen dann die robusteren Symbolereliefs. In den Ecksteinen, auf Vorder- und Rückseite je zwei. Es bleiben also auch je zwei dieser Glieder noch irgendwie zu dekorieren.

Jetzt läßt sich annähernd die Breite des Sockels und der von ihm getragenen Halle bestimmen. Die Symbole sind 0,59 m breit. Diese Bronzereliefs müssen gefaßt gewesen sein; sie müssen eine Steinumrahmung besessen haben[1]). Rechnen wir diese Rahmen 0,10 m breit, so erhalten wir eine Breite von je 0,79 m für die Glieder unter den Säulen, für deren vier 3,16 m. — Die unter die Seiteninterkolumnien gesetzten Legendenreliefs messen 1,23 m in der Breite; nehmen wir das mittlere Interkolumnium von gleicher Weite an, so ergibt sich 3,69 m für die drei Flächen unter den Säulenzwischenräumen. Wir kämen so auf 6,85 m, müssen aber für die vorkragenden Gesimse noch etwas zugeben, so daß wir für den ganzen Sockel eine Breite von etwas mehr als 7 m erhalten.

Auf diesem Sockel ist nun die Halle zu errichten. Boito schien es, wie gesagt, unmöglich, daß die Bronzestatuen in einen Säulenbau gestellt waren. Diese Annahme deuchte ihm unvereinbar mit quattrocentistischem Empfinden. Ich meine, daß im Gegenteil die heutige freie Aufstellung der Figuren dem XV. Jahrhundert ein Greuel gewesen sein müßte. Jene Zeit verlangte für Figuren architektonische Bindung. Die Fragestellung kann nur lauten: Standen die Figuren in einem schreinartigen, rückwärts geschlossenen Gehäuse von geringer Tiefe oder in einem wirklichen Raume, einer offenen Halle?

Gegen die erste Annahme sprechen die Statuen selbst. Wozu sie als Vollfiguren bilden, wenn sie nur von vorn sichtbar waren? Hätte da nicht ein großes Relief, wie es Giovanni da Pisa für die Eremitani, Bellano für S. Francesco lieferte, nähergelegen? Gewiß geht künstlerische Gewissenhaftigkeit so weit, auch die dem Beschauer unzugänglichen Teile des Werkes durchzubilden. Aber warum Partien glänzend schmücken,

[1]) In Glorias Publikation finden sich mehrere Zahlungsvermerke für steinerne Rahmen, cornice. 1449, 22. Februar, »per cassa m.° Nicolò taia pria per lui e conpagni che lavorà 60 zornade in la prida che va driedo laltaro et *algune cornixe de marmoro* lire LX.« — 1449, 12. Mai »M.° Antonio da Lugam taia pria sta a S. Maria de Vanzo de avere XII mazo per *molte cornixe* e priede grande andè dentro et de fuore de la pala dacordo lire LXXXII.« — 1449, 19. Mai, »per fabricha per XI zornade lui (Pipo da Fiorenza) lavorà ale *cornixe* de la pala et zornade 10 lavorà Nicolò Chocari.« — Am gleichen Tage: »per Meo taia pria e compagno 1.° (uno) lavorà 21 zornì ale *cornixe* de la pala — lire XXV soldi IIII.« — Sicherlich diente nur ein Teil dieser Cornice zur Umrahmung der Bronzereliefs. Wir werden später sehen, wo die andern angebracht gewesen sein möchten.

an denen sich niemand freuen kann? Wozu beispielsweise die Rückseite des Madonnenthrones mit einem herrlichen Relief des »Sündenfalles« zieren [1])?

Schließlich spricht die zweiseitige Dekoration des Sockels durch Legenden- und Evangelistenreliefs — die Rückseite muß der vorderen fast ebenbürtig gewesen sein —



Abb. 4
Pfeiler von Donatellos ehemaligem Hochaltar, Padua, Santo

energisch dafür, daß der Aufbau nicht reliefartig nur auf *eine*, sondern auf mehrere Ansichten berechnet war, wozu Donatello allein durch den Platz, auf dem sein Werk errichtet werden sollte, aufgefordert wurde. Der Hochaltar stand frei in dem weiträumigen Chor.

[1]) Die gleiche Darstellung am Thronsockel Mantegnas Madonna della Vittoria scheint mir auf dieses Relief zurückzugehen.

Als man zum Antoniusfeste des Jahres 1448 das Hochaltarwerk probeweise aufbaute, fanden acht Säulen dabei Verwendung [1]). Der verhältnismäßig geringe Preis und der Umstand, daß in die Rechnungsbücher gleichzeitig zwei Zahlungen für Nägel gebucht sind, spricht dafür, daß es hölzerne Säulen waren [2]).

Zu Anfang des Jahres 1449 begann man dann mit dem endgültigen Aufbau in Stein. In die Rechnungsbücher sind Zahlungsvermerke für acht marmorne Säulen eingetragen, und zwar für »4 quare, 4 tonde a chavaleti« [3]). Also für vier Pfeiler und vier Säulen. Einige Wochen später werden die Steinmetzen auch für die Basen der acht Stützen abgelohnt [4]).

Nun hat Venturi [5]) kürzlich die vier zum Teil wohl erhaltenen Pfeiler wiedergefunden (Abb. 4). Sie sind in die Chorschranken eingemauert; zwar keine eigenhändigen Arbeiten Donatellos, aber im Stil ihm so nahe, daß sie im Entwurf gewiß auf ihn zurückgehen. Ausgeführt sind sie, wie die Dokumente sagen, von Niccolò da Firenze und dessen Gehilfen. Diese Pfeiler sind 2,12 m hoch, 0,33 m breit. Versucht man mit ihnen über der Basis von 7 m einen Aufriß, so ergeben sich die unangenehmsten Proportionen. Die Pfeiler haben keine der Breite des Baues entsprechende Höhe. Sie gehören also nicht zu Donatellos Hochaltar?

Wahrscheinlich doch. — Wir haben gehört, daß acht Stützen, »4 quare, 4 tonde a chavaleti«, bezahlt wurden. Was bedeutete »cholone a chavaleti«? Cavalletto ist nach den Accademici della Crusca [6]) unter anderem ein Gestell zum Tragen, Stützen, das, was wir einen Bock nennen. Boito, der sich gegen den Gedanken einer Säulenhalle sträubt, meint, daß diese Säulen ähnlich wie beim Hochaltar im Dom zu Arezzo den Altaraufsatz trugen. Boito verbindet nicht »cholone« mit »a chavaleti«, sondern »a chavaleti« mit »per la pala«. Er liest: Säulen als Stützen für die Pala, für den Altaraufsatz.

Das wäre das einzige Mal, daß in der langen Reihe der Zahlungsvermerke ausgesprochen wäre, welche architektonische Aufgabe das bezahlte Stück zu erfüllen habe. Sollten die lakonischen Eintragungen plötzlich sehr beredt etwas Selbstverständliches hervorheben, die stützende Funktion der Säule?

Mir scheint einmal, daß der Zusatz »per la pala« hier nicht mehr sagen will als an hundert anderen Stellen unserer Dokumente. Nämlich, daß die Säulen für den

---

[1]) 1448, 23. April: »E per dinari spexi per *oto colone con li suo capiteli* per far uno altaro el dì del Santo per demostrar el desegno de la pala over ancona ali forestieri avè maistro Donato adì XXIII aprile 1448 lire quatordexe soldi O.«

[2]) 1448, 24. April: »E per chiodi trexento avè m.º Donato per far laltaro che se de far la demonstrazion de lancona, porta Zuan so garzon a soldi VIII per cento lire I soldi 4.« Und am 26. April: »E per chiodi XVI da somesso avè m.º Donato per laltaro che se de far la demonstrazion de la pala tolti da Zuan Magnan.«

[3]) 1449, 12. Februar: »M.º Nicolò contrasc. de avere per fabricha XII febr. dacordo cum loro de 8 *colonete de marmoro* parte a fato e parte de fare 12 febr. Lire CC.« Und ein anderer Eintrag vom gleichen Tage: »per M.º Nicolo da Fiorenza taia pria et dui compagni dacordo per sua manifatura de 8 *cholone de marmoro* 4 quare 4 tonde a chavaleti per la pala lire CC.« — 1449, 23. Juni: »per cassa contà a più fachini lavorè a polire le *colonne* de marmoro lire XI soldi IIII.«

[4]) 1449, 30. April: »Meo et Pipo da Fiorenza .... per fabricha per VIII *baxe* che va soto le colone de marmoro lire 6 luna lire XLVIII.«

[5]) A. Venturi in Arte X, S. 276 ff. Für gütige Vermittelung bei Aufnahme der Pfeiler bin ich Herrn A. Moschetti zu Dank verpflichtet.

[6]) Vocabolario degli Accademici della Crusca. Firenze 1866, Bd. II, S. 703.

Hochaltar und nicht für irgendeine andere gleichzeitige Arbeit geliefert wurden. Ich glaube dann ferner, daß »cholone a chavaleti« nicht Säulen zum Stützen, sondern Säulen mit Stützen bedeutet. Nicht die Funktion, sondern die Spezies sollte in den Rechnungsbüchern hervorgehoben werden [1]).

Das antike Motiv der hochgestellten Säulen hat Donatello spätestens in Rom kennen gelernt. Am Konstantinsbogen sind sie zu sehen. Dort sind die Stützen der Säulen mit Figuren in Hochrelief geschmückt. — Daß diese Idee Donatello in Padua nicht fern lag, zeigen zwei der Antoniusreliefs. Hier stehen Pfeiler auf Stützen.

Auch sonst finden wir das Motiv in Padua. Jenes Bronzerelief der Beweinung Christi durch Engel, das Werk eines wenig begabten Donatellonachahmers, zeigt hochgestellte Säulen; ebenso die Arkaden der Grabkapelle des Heiligen. Minellis Wandaltäre in den Eremitani haben hochgestellte Pilaster.

Noch etwas treibt uns zur Annahme, Donatello habe Säulen und Pfeiler auf Sockel gestellt. Für die zwölf Putti, die, wie gezeigt, nicht die Predella eingenommen haben können, müssen Flächen geschaffen werden. Ihre Musik gilt doch zweifellos der Madonna und dem Kinde. In deren Nähe hat man sie also anzubringen, möglichst zu den Füßen der Thronenden. Die Putti, in die Säulenstützen eingelassen — als ob sie vor diesen ständen —, hätten ein gewisses ideelles Analogon in jenen Engeln, die sich an Donatellos Tabernakel in St. Peter zu Rom vor den Pilastern drängen, eine formale Parallele aber in den reliefgeschmückten Säulenstützen antiker Bauten, wie des Konstantinsbogens, und eine ganz schlagende in einem fast synchronistischen Werk, der Innendekoration von S. Francesco zu Rimini, die, wie man annimmt, unter engstem Anschluß an Donatello entstanden ist [2]).

Hier ist der obere Teil der Längswände durch Pilaster gegliedert. Diese Pilaster ruhen auf Sockeln. Vor den Sockeln stehen kleine Engel mit Wappenschilden (Abb. 5). Mir scheint, eine ähnliche Stellung der Putti Donatellos, die Frage, wo diese Stücke anzubringen seien, befriedigend zu lösen.

Es soll nun gleich näher untersucht werden, in welcher Art die musizierenden Engel an den Stützen verteilt waren. Ihre Anordnung wird dann einen Wink für die Stellung von Säulen und Pfeilern geben. — Waren die Putti rings um den Bau verteilt, ähnlich wie bei Cordenons, je vier auf Vorder- und Rückseite, je zwei auf den Seiten? Kaum. Man wird ein solches Orchester nicht ganz auseinanderreißen dürfen. Ein Zusammenspielen muß einigermaßen glaubhaft sein.

Auch die Dokumente sprechen gegen solche Verteilung. Anfangs plante man ein Konzert von nur zehn Engeln [3]). Erst nach dem Probeaufbau vom Jahre 1448

[1]) Boito hat übrigens gegen Cordenons eingewandt, daß an einer Stelle (vgl. S. 43, Anm. 3) von colonete die Rede ist, daß die Säulen also klein und keine Colonnone gewesen sein können. Man mag auf dies eine Diminutiv Gewicht legen. Neben den Riesenverhältnissen des Chors darf man getrost Cordenons' und unsere Säulen klein heißen. Es sind keine Colonnone.

[2]) Begonnen 1446, vollendet 1455. Der Anon. des Cod. Magl. Ed. C. Frey, S. 79 behauptet sogar von Donatello: »Fece in Rimini tutta la compositione della chiesa di San Francesco, nel modo che ej uoleua fare Santo Spirito di Firenze.« Das entspricht aber wohl sicher nicht den Tatsachen. Frey nimmt an, daß dieser Passus versehentlich in die Vita Donatellos geraten sei und wahrscheinlich in diejenige Brunellescos gehöre.

[3]) Gonzati und Gloria glaubten, daß der Auftrag für diese 10 Engel bereits 1446 erfolgt sei. V. Lazzarini in Nuovo Arch. Ven. XII, S. 161 ff. hat nachgewiesen, daß dieser Vertrag erst 1447 geschlossen wurde. Die Engel waren allerdings bereits gegossen — die Evan-

entschloß man sich, die Zahl auf zwölf zu vergrößern [1]). Welche zwei der zwölf Plätze hätten bei jener Anordnung anfänglich frei bleiben sollen?

Postiert man dagegen die Putti zu je drei nur an den vorderen Stützen, so lassen sich leicht die Plätze ausfindig machen, die anfangs nicht dekoriert werden sollten: die Außenflächen der beiden seitlichen Stützen (Abb. 8a und m). Dann mag man bei dem Probeaufbau des Altars gefunden haben, daß auch hierhin Engel gehörten.

Wir wollen versuchen, die zwölf Reliefs an Stirn und Wangen der vier vorderen Stützen anzubringen. Freilich läßt sich nicht mit Gewißheit jedem einzelnen Stück der alte Platz zurückgeben. Aber es muß geprüft werden, ob überhaupt mit dem gemachten Vorschlag eine vernünftige Stellung der Putti zueinander möglich ist (Abb. 6 und 7).

Von den zwölf musizierenden Engeln sind mehrere fraglos formale Gegenstücke. Vor allem die beiden Sängerpaare (Abb. 6f und 7g), die beiden Flötisten (Abb. 6c und 7k), die beiden mit den Doppelflöten (Abb. 6a und 7m), der Geiger (Abb. 6d) und der Mandolinenspieler [2]) (Abb. 7i). Nicht in gleicher Weise nehmen korrespondierende Stellungen die vier übrigen Putti ein, der Harfner (Abb. 6e), der Beckenschläger (Abb. 7l) und die beiden mit dem Tamburin (Abb. 6b und 7h). Es liegt am nächsten, diese an die vier Stirnflächen zu setzen, die andern an die acht Wangen. Und zwar nicht die Gegenstücke an die gleiche Stütze, sondern in getrennte Korrespondenz. Denn da zwei Relieftafeln *Engelpaare* (die Sänger) zeigen, würde mit ihnen *eine* Stütze ganz unbegründet bevorzugt, die Symmetrie des Ganzen durchbrochen werden. Die Sängerpaare sind also getrennt, und wohl am passendsten der Madonna zunächst, an den Innenseiten der mittleren Stütze anzubringen. In entsprechender Weise sind dann die sechs übrigen Gegenstücke nach rechts und links zu verteilen.

Für zwei dieser Stücke möchte dann noch mit einiger Gewißheit der ursprüngliche Platz wieder ausfindig gemacht werden: für die beiden Engel mit den Doppelflöten (Abb. 6a und 7m). Schubring [3]) hat darauf aufmerksam gemacht, daß, abgesehen von diesen beiden, die Instrumente der Engel den Aufforderungen des hundertundfünfzigsten Psalmes annähernd entsprechen. Man kann nun vielleicht annehmen, daß die Bläser der im Psalm nicht erwähnten Doppelflöten die nach der Erweiterung des Programms erst im Jahre 1448 bestellten Engel sind. Für die beiden nachbestellten Stücke hatten wir bereits den mutmaßlichen Platz genannt: die Außenflächen der beiden seitlichen Stützen. Die relativ hohe Qualität der Diaulosbläser macht es weiter wahrscheinlich, daß sie jene exponierten Plätze innehatten. Dafür sprechen schließlich ihre energischen Wendungen. Sie geben sich Mühe, nicht außer Kontakt mit den andern zu kommen.

Für die Anordnung der übrigen musizierenden Engel hat die Erwägung leitend zu sein, daß die zarteren Instrumente der Madonna zunächst, die kräftigeren entfernter zu postieren sind.

---

gelistensymbole schon in Wachs modelliert. — 1447, 29. April: ».... magister Donatus et magister Nicolaus et magistri disipuli prelibati magistri Donati promisserunt ..... facere et perficere et complere *decem angelos* de metelo, videlicet rami duri, quos angelos jam fuderunt, et taliter perficere quod ipsi angeli possint deaurari notabiliter.« Lazzarini, a. a. O. S. 165 f.

[1]) 1449, 23. Juni: » .... per sua fatura al dicto de *2 agnoleti* a butarli lire CXXXVI soldi XVI ..... per lo dicto per adornare 4 guagnelista e *12 agnoleti* — lire CCLXXXV.«

[2]) Schubring, a. a. O. S. 66 stellt den Mandolinenspieler mit dem Harfner zusammen. Doch scheinen neben den sich ergänzenden Positionen auch die gleichen, tellerartigen Nimben für die Zusammengehörigkeit der von uns genannten zu zeugen.

[3]) A. a. O. S. 63 ff.



Abb. 5. Rimini, S. Francesco
Dekoration der Längswand

Mit der Anbringung der Puttenreliefs geht die Frage der Stellung von Säulen und Pfeilern Hand in Hand. Schmückt man nur die vorderen Stützen mit Engeln, so wird man geneigt sein, weiter zwischen vorn und hinten zu unterscheiden: man wird die Säulen an die Fassade, die Pfeiler an die Rückseite stellen.

Man darf auf das Atrium der Pazzikapelle und, um ein Werk zu nennen, an dem Donatello beteiligt war, auf das Brancaccigrabmal verweisen. Beide Monumente sind allerdings nicht allseitig geöffnete Hallen; sie haben eine geschlossene Rückwand. Diese ist der vorderen Säulenordnung entsprechend durch Pilaster gegliedert. Ähnlich möchte nun Donatello der Rückseite seiner Halle einen geschlosseneren Charakter gegeben, dort die volleren, weniger geformten Gebilde, die Pfeiler aufgestellt haben, im Gegensatz zur Front mit der einen freieren Einblick gestattenden Säulenreihe. Denn, wenn der Aufbau auch freistehend von allen Seiten betrachtet werden konnte, war ihm doch sicherlich eine Hauptansicht verliehen, und diese kann nur die vordere gewesen sein. Auch darum stellten wir alle Putti an die Fassade.

Als Tiefe der Halle möchte die Weite eines Interkolumniums anzunehmen sein. Der Grundriß würde sich dann aus drei gleichen, quadratischen Flächen zusammensetzen (Abb. 8).

Es ist nun an der Zeit, auf jene Hypothese, Mantegnas Hochaltarbild in S. Zeno zu Verona sei von Donatellos Werk abgeleitet, zurückzukommen. Vergleichen wir das Veroneser Bild mit Donatellos Altar, soweit wir ihn bis jetzt wieder aufgebaut haben. Bei beiden setzt sich der Sockel aus vier tragenden, vortretenden Gliedern und drei tiefer liegenden, breitgestreckten Flächen zusammen. Bei beiden erhebt sich über diesem Sockel eine allseitig offene Halle von drei Frontinterkolumnien. Mantegnas Bau ist allerdings um ein Interkolumnium tiefer. Aber der Maler konnte mit der räumlichen Ausdehnung verschwenderischer schalten als der Architekt-Bildhauer, dem hier sehr reale Beschränkungen auferlegt waren. Mantegna hat dann weiter, wie wir es auch von Donatello annahmen, die Säulen an die Fassade, die Pfeiler an die Rückseite und an die Flanken gestellt [1]).

Die beiden Hallen zeigen sich in ihrer Anlage so nahe verwandt, daß wir glauben, für die weitere Rekonstruktion nun von Mantegnas Bild zurückschließen zu dürfen, zumal das uns noch fehlende, der obere Abschluß, bei Mantegna durchaus donatellesk ist. Wir schließen also Donatellos Bau ebenfalls mit einer flachen Decke und krönen das Ganze mit jener großen, vom Verkündigungstabernakel in S. Croce her bereits bekannten Volute (Abb. 9 und 10).

Wir müssen uns aber noch in bezug auf den oberen Abschluß des Altaraufsatzes mit einem der von Gloria publizierten Rechnungsvermerke auseinandersetzen.

Ende Juni 1449 erhielt Donatello eine Zahlung von fünfzig Dukaten für seine Arbeit an den Chorschranken und für »uno dio pare de praeda de sora da la chua grande dal altaro« [2]).

Gloria und Cordenons deuten diesen Passus so, daß das Hochaltarwerk mit einer Kuppel abschloß, über der dann noch ein Gott-Vater angebracht war. Dieser Deutung zuliebe biegen sie den Text ein wenig um und lesen nicht »la chua grande dal altaro«, sondern »la chua dal altaro grande«.

Merkwürdigerweise erfolgt die Zahlung dieses angeblich für den Hochaltar gelieferten Werkes zusammen mit der Belohnung für eine um mehrere Jahre zurück-

[1]) Mantegnas Pfeiler stehen auch in der Zeichnung denen Donatellos nahe, diesen noch näher die Pilaster an Bellanos Altar in S. Francesco. — Mantegna stellte auch hinter die Säulen der Front Pfeiler; vermutlich um über die Nähte, die Übergangsstellen von Holzplastik zur Malerei, hinwegzutäuschen. Einzelne Ornamente an Mantegnas Rahmen sind modern.

[2]) 1449, 23. Juni: ».... per lo dicto (Donatello) per lo dio pare e le fazè del coro lire CCLXXXV.« — 1449, 26. Juni: »per fabricha per uno dio pare de praeda de sora da la chua grande dal altaro e per exercitarse in fare fare quelo antipeto del curo de marmoro ducati 50.«



a



b



c



d



e



f

Abb. 6a—f. Donatello und Gehilfen
Musizierende Engel, Bronzereliefs
Padua, Santo



g



h



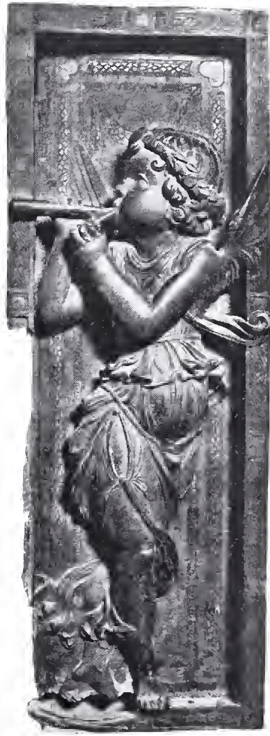
i



k



l



m

Abb. 7 g—m. Donatello und Gehilfen
Musizierende Engel, Bronzereliefs
Padua, Santo

liegende Arbeit, für Donatellos Tätigkeit an den Chorschranken, und zwar so, daß man nicht erfährt, wie viel er für jede seiner Mühewaltungen erhält. Das ist um so auffallender, als sonst die Ausgaben für das Hochaltarwerk von anderen sorgfältig auseinandergehalten sind.

Schließlich ist chua (cuba) nicht gerade ein sehr engbegrenzter Begriff. Eine Inschrift des XIV. Jahrhunderts in dem Padua benachbarten Piove di Sacco bezeichnet eine Kapelle als cuva [1]), ein paduanisches Dokument vom Jahre 1489 Kapellen als cubae [2]). Bei Sansovino [3]) ist cuba Kuppel, während damit in einem Vertrage vom Jahre 1514 zwischen Pordenone und den Einwohnern von Villanuova der Chor der Kirche S. Odorico gemeint ist [4]).

Es ist also nicht klar, was hier als chua bezeichnet ist. Es ist ferner nicht zu entscheiden, in welcher Beziehung diese zum Altare stand. Es könnte auch die große Wölbung des Chores über dem Altare damit gemeint sein. Wir wissen endlich nicht, ob der Gott-Vater aus Stein eine Statue oder ein Relief war.

So können wir uns nicht entschließen, einer derartig dunklen Aussage zuliebe mit Cordenons der Säulenhalle einen überhöhten, gewölbten Mittelbau zu geben. Denn uns scheint eine derartige Auflockerung der Masse mit Donatellos Empfinden unvereinbar zu sein.

Will man durchaus den Gott-Vater am Hochaltarwerk angebracht sehen, so mag man sich ihn als Relief in die abschließende Volute eingesetzt denken. Auf Giovanni da Pisas Terrakottaaltar in den Eremitani könnte man sich dabei berufen. Schließlich ließe sich auch der vieldeutbaren Dokumentenstelle eine dahingehende Interpretation abgewinnen.

Nun zur Aufstellung der Statuen in der Halle. Antonius und Franziskus werden neben der Madonna im Mittelbau gestanden haben. Sie sind hier im Santo fraglos die vornehmsten Heiligen. Überdies sind sie in etwas kleinerem Maßstabe als die vier anderen gehalten. Das war nötig, um sie in der Mittelhalle neben der Madonna unterzubringen. Auch deren auffällige Geschlossenheit ist kaum anders zu erklären, als daß sie Glied einer Gruppe war. Rechts und links folgen dann Prosdozimus und Ludwig, weiter Justina und Daniele. Die Linie, die von der Madonna zu den heiligen Mönchen herabfällt, steigt dann wieder zu den Mitren der Bischöfe, um dann von neuem zu fallen und in den huldvoll ausgestreckten Armen der jugendlichen Heiligen auszulaufen.

Gewiß waren die Bronzestatuen auf Sockel gestellt. Einmal, um sie architektonisch zu binden; dann, weil man schräg von unten in die Halle blickte, das vorkragende Gebälk der Predella also die sockellosen Figuren zum Teil verdeckt haben würde.

Es bleibt noch etwas über die freigebliebenen Teile dieser Staffel zu sagen. An den äußeren säulentragenden Gliedern waren der Angabe des Anonymus entsprechend auf Vorder- und Rückseite die Evangelistensymbole angebracht. Die beiden mittleren Träger der Front dürften wohl mit dem Wappen des Hauptstifters Francescos da Tergola, der sich diese Ehre kontraktlich sicherte [5]), geschmückt worden sein [6]). Die

[1]) Mitgeteilt durch P. Pinton in Nuovo Archivio Veneto I, S. 78 f.

[2]) Ebendort S. 86.

[3]) Francesco Sansovino, Venetia descritta 1581, carta 37 tergo und 47 tergo.

[4]) Maniago, Storia delle Belle Arti Friulane S. 307.

[5]) 1446, 13. April: ». . . . . hac tamen conditione quod arma predicti ser Francisci in ipsa pala pro memoria sua et domus sue apponatur.«

[6]) Donatello liebt es, Wappen doppelt anzubringen. So am Verkündigungstabernakel in S. Croce, an der Grabplatte des Bischofs Pecci im Dom zu Siena, am Brancaccigrab in Neapel.

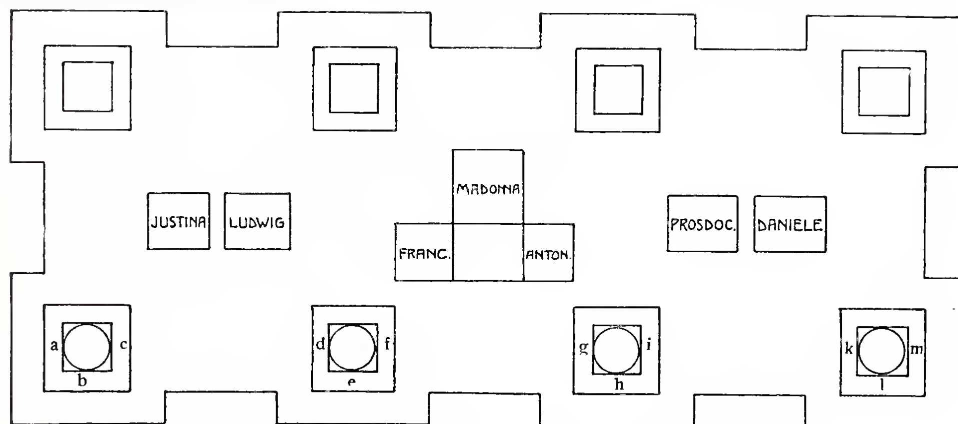


Abb. 8. Rekonstruierter Grundriß des Hochaltars

entsprechenden Stellen der Rückseite und der Flanken werden einen Schmuck aus verschiedenfarbigen Steinen erhalten haben [1]).

Den von zwei Engeln betrauerten Christus setzen wir in die Mitte der Predella. Hierhin gehört nach florentinischem Brauch das Corpus Domini, der Hinweis auf das Altarsakrament [2]). Die Pietà füllt aber nicht die ganze Fläche unter dem mittleren Interkolumnium aus. Sie möchte durch zwei dekorative Reliefs — vermutlich in Stein — eingefaßt gewesen sein. An Vasen oder an Leuchter wäre zu denken.

Wir haben uns hier nochmals mit Boito auseinanderzusetzen. Boito hatte bemerkt, daß die Pietà und die zwölf Engel sowohl die gleiche Höhe (0,58 m) als auch die gleiche einfassende Leiste, einen Streifen von nebeneinandergelegten Blättern, aufweisen. Er schloß aus diesen Übereinstimmungen, daß die Pietà und die Engel zusammengehörig seien, und setzte sie demnach dicht nebeneinander an die Mensa. Bereits Schubring [3]) hat folgende Einwände vorgetragen: Das ernste Christusrelief paßt inhaltlich nicht in die jubilierende Schar der musizierenden Putti hinein. Zweitens: Donatello würde, falls wirklich je sechs Putti dicht zusammenzustellen gewesen wären, schwerlich je sechs Einzeltafeln, sondern einen Zug, ähnlich dem der Florentiner Domkanzel, entworfen haben [4]).

Boitos im ersten Augenblicke wirklich etwas verführerischen Argumente verlieren dann noch mehr an Kraft, wenn man bedenkt, daß die übrigen Reliefs nur ganz unwesentlich in der Höhe von Pietà und Engeln abweichen, nämlich um einen Zentimeter. Für die Evangelistensymbole wird in dem Auftragsdokument das Maß vorgeschrieben, anderthalb Fuß [5]). Sie hätten also, genau genommen, nur 0,52 m zu

[1]) Ein Teil der zahlreichen Cornice (vgl. S. 41 Anm. 1) wird für diese Stellen verwandt worden sein.

[2]) Die Venezianer setzen dagegen den »Cristo passo« hoch oben in den Giebel ihrer Polyptychen.

[3]) Schubring, a. a. O. S. 62.

[4]) Auch Bode spricht sich im Cicerone gegen die Boitosche Anordnung der Puttenreliefs aus.

[5]) 1447, 29. April: »In superque obligantes predicti, *quattuor evangelistas*, qui jam formati sunt in cera et cohoperti terra et stampa et forma jam parata ad fundendum, qui

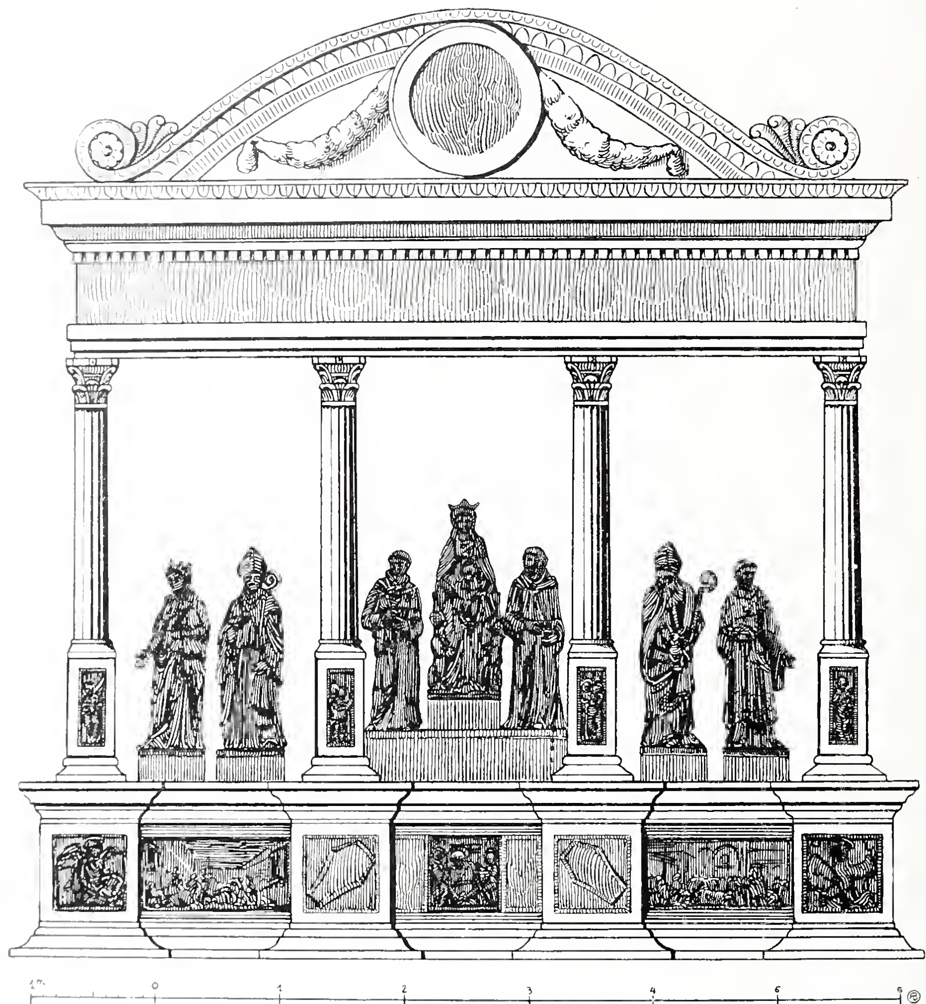


Abb. 9. Rekonstruierter Aufriß des Hochaltars

messen [1]), messen aber — allerdings mit rahmender Leiste — 0,59 m. Es ist wahrscheinlich, daß auch für die andern Bronzetafeln das Maß von anderthalb Fuß vorgeschrieben war, sich bei der Arbeit aber kleine Differenzen einstellten.

Auch auf die Gleichheit im Dekor der rahmenden Leiste bei Pietà und Engeln braucht nicht allzu großes Gewicht gelegt zu werden. Diese ganz flachen, nur in nächster Nähe kenntlichen Ornamentstreifen sprechen in der Gesamtansicht überhaupt nicht mit. Ein platter Zufall könnte der Pietà die Leiste der Engel gegeben haben: sie wurde erst nach dem Probeaufbau des Jahres 1448 bestellt und im Juni 1449 mit den beiden

sunt in forma animalium, prout pinguntur, *in mensura unius pedis cum dimidio* pro quolibet quadro, dare predictos fussos et perfectos in sculptura et delimatos, jta et taliter quod deaurari possint. — Lazzarini, a. a. O. S. 166.

[1]) Ein venezianischer Fuß gleich 0,347 m.

nachgearbeiteten Engeln bezahlt [1]). Daß diese beiden die Leisten ihrer zehn Vorgänger erhielten, ist selbstverständlich. Sehr möglich, daß nun ein Gehilfe das gleichzeitig gearbeitete Stück, die Pietà, mit dem gleichen Rahmendekor versah. Schwerlich hat sich der vielbeschäftigte Meister stets um solche Nebensächlichkeiten kümmern können [2]).

Wir kommen schließlich zum Unterbau, der Staffel und Säulenhalle trug. Die Vorderseite möchte wohl fast ganz durch den vorgesetzten Hochaltartisch verdeckt gewesen sein. Wir besitzen keine Notiz, die von irgendwelchem Schmuck dieser

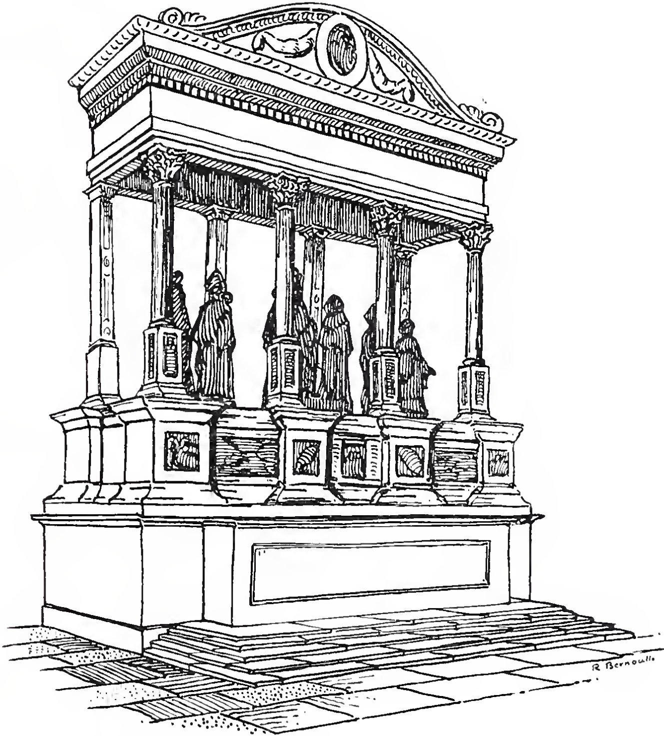


Abb. 10. Rekonstruierte Ansicht des Hochaltars

Seite spräche. Dagegen wissen wir durch Marcanton Michiel, daß das große Grablegungsrelief aus Pietra di Nanto und rechts und links von diesem je zwei Figuren in Relief die Rückseite des Unterbaues zierten. Auch die von Gloria publizierten Do-

[1]) 1449, 23. Juni: »per lo dicto (Donatello) per aver butà e adornà la pietà lire CXIII, per lo dicto per metalo per la pietà lire L.« Diesen Zahlungsvermerken geht derjenige für die beiden nachbestellten Engel unmittelbar voraus.

[2]) Vielleicht wurde die der Pietà entsprechende Stelle der Rückseite des Sockels durch jenes Gitter eingenommen, welches 1449, 25. Juni bezahlt wurde: »Ser Zuane da Becato ferarolo de avere XXIII zuguo per fabricha per libre 195 de fero lui de per fare una gradela che xe fata drio laltaro grande — avè da larcha lire XIIII.« Der Grund der Pietà ist stellenweise ebenfalls durchbrochen.

kumente erwähnen diese Arbeiten [1]), von denen uns nur die Grablegung erhalten ist. Die Flanken des Unterbaues scheinen, wie die Sockelflächen über ihnen, keinen figuralen Schmuck besessen zu haben.

Vor und hinter dem Aufbau waren Treppen gelegt. Zur Mensa führten Stufen aus weißem und rotem Veroneser Marmor empor [2]), zur Rückseite Stufen vom Pietra di Nanto, belebt durch Platten und Streifen aus Terrakotta [3]).

Den imposanten Dimensionen des Aufbaues entsprach die Pracht der Farbe. Die Bronzen scheinen fast völlig vergoldet und versilbert gewesen zu sein. Schon die Auftragsurkunden von 1447, 29. April und 23. Juni verlangen, daß diese Stücke gearbeitet werden »jta et taliter quod deaurari possint« [4]). Am 30. August 1448 beginnen dann die häufigen Zahlungsvermerke für Vergoldung und Versilberung, die bis zum 14. Mai 1449 laufen [5]). Auch die Rahmen wurden mit Gold verziert [6]).

Erhöht wurde die Pracht durch die Polychromie des sonst noch verwandten Materials. Neben marmornen Cornicie ist von solchen aus Kupfer (bzw. Bronze) die Rede [7]). Diese wurden wohl zur Fassung von Stein verwandt. Außer Löhnungen für Marmor werden Zahlungen für Alabaster gebucht [8]).

Schließlich lieferte der Töpfer, der jene Terrakottaplatten für die Treppe gearbeitet hatte, »certi fioroni« [9]). Vielleicht wurden diese großen Blumen, Rosetten aus Ton innen an der Decke der Säulenhalle als Füllung von Feldern angebracht. Mantegnas kassettierte Decke ist ähnlich geschmückt.

Die Fragen, inwieweit sich Donatello durch seine Gehilfen bei diesem gewaltigen Werke unterstützen ließ, welche der Bronzen den einzelnen Schülern zuzuweisen sind, tangieren diesen Rekonstruktionsversuch kaum. Es mag auf Untersuchungen anderer verwiesen werden [10]).

[1]) 1449, 26. April: »per fabricha per *V priede grande lavorade a figure cum sepulcro del nostro Signore* et che lui (Donatello) sadovrado in più logi ..... lire D.« Auch folgende Zahlung möchte auf dieselben Reliefs zu beziehen sein. 1449, 22. Februar: »per cassa M.° Nicolò taia pria per lui e conpagni che lavorà 60 zornade in *la prida che va driedo laltaro.*«

[2]) 1449, 26. Juni: »per M.° Bartholomeo taia pria *per piè 95 de scalini de priede veronexe bianchi rossi* fo per i schalini del altaro grande lire CL.«

[3]) 1449, 23. Juni: »per cassa contà a Nani de Fiorenza per *schalini de prieda de nanto lui fe de drio de laltaro grande* al Santo lire XXVIIII.« — 1449, 23. Juni: »M.° Antonio Moschatelo per *quareti et liste* lui a fato per i scalini de laltaro grande — lire LVIII soldi XII. Antonio Moschatelo war bochalaro, Töpfer, wie ein Zahlungsvermerk von 1449, Mai sagt. Die von ihm gelieferten Platten und Leisten waren also tönern. Es wird nicht gesagt, für welche Treppe diese Terrakotten bestimmt waren. Kaum denkbar sind sie in weißrotem Marmor eingelassen, wohl aber in die graue Pietra di Nanto. Der Schmuck von bemalten Fliesen muß reich gewesen sein; darauf deutet der verhältnismäßig hohe Preis.

[4]) Lazzarini, a. a. O. S. 166 f.

[5]) 1448, 30. August. — 13. September. — 7. Dezember. — 1449, 29. Januar. — 2. April. — 10. April. — 14. Mai.

[6]) 1449, 29. Mai: »per cassa contà a Donato per oro da metere in le cornixe fiorini 3.«

[7]) 1449, 14. Juni: »per m.° Andrea Caldirara per libre 192 de ramo che lui a dè per fare le cornixe del altaro a soldi 13 la lira dacordo lire CXX soldi XVIII.«

[8]) 1449, 10. März. — 30. April. — 23. Juni. Aus letztem Vermerk geht hervor, daß Donatello selbst des Alabasters wegen »a la montagna«, wahrscheinlich nach Bassano, ging.

[9]) 1449, Mai: »M.° Antonio dicto Moschatelo bochalaro ...... a la cassa contà a lui per fare certi fioroni lire VIII soldi X.«

[10]) Semrau, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo S. 89. P. Schubring, a. a. O. S. 67. C. v. Fabriczy, Repertorium XXIX, S. 380 ff. W. Rolfs, Monatshefte für Kunstwissenschaft I, S. 795 ff.

Dagegen soll angedeutet werden, welche große Rolle Donatellos Hochaltar in der Geschichte des oberitalienischen Altarbildes spielt. Von Mantegna war bereits die Rede. Seinen Altar in S. Zeno kopierte Benaglio (Verona, S. Bernardino), der also nur mittelbar von Donatello abhängig ist. Schwer zu entscheiden ist, ob die Lombarden Foppa (Altarwerk früher in S. M. delle Grazie zu Bergamo, jetzt in der Brera, Nr. 307), sowie Buttinone und Zenale (Treviglio) direkt durch den Paduaner Hochaltar oder durch Mantegnas Nachbildung inspiriert wurden. Jedenfalls existiert ein Zusammenhang. Dagegen möchte Turas Roverellaaltar (Mittelstück in der National Gallery zu London, rechter Flügel im Palazzo Doria zu Rom, Lünette im Louvre) unmittelbar auf Donatello zurückgehen. Ebenso Giovanni Bellinis Fraritriptychon vom Jahre 1488 [1].

Sie alle haben in ganz verwandter Weise das Schema des gotischen Polyptychons umgewandelt. Rahmen und Tafeln stellen jedesmal eine von Säulen und Pfeilern getragene Halle dar, in der die Madonna von Heiligen umgeben thront. Mit Ausnahme Mantegnas, Benaglios, Buttinones und Zenales gaben die genannten Künstler ihren Hallen einen höheren, tonnengewölbten Mittelbau. Das läßt sich aber kaum für die Annahme Cordenons' ausbeuten. Es ist nicht zu vergessen, daß jene Künstler vom gotischen, vielgliederigen Altarwerk ausgingen, von dessen Schema sie nicht ganz loskamen: nicht allein zeichneten sie der Tradition gemäß die Mitteltafel durch größere Höhe und Breite aus, sie brachten auch nach alter Weise oben eine zweite Reihe von Bildern an, eine Pietà und Heiligenfiguren [2]. Mantegna hat sich am weitesten von der Form jener altertümlichen Polyptychen entfernt, sein Veroneser Werk steht von allen Donatello am nächsten, dem Geiste und auch der Zeit nach. Es wird am getreuesten das Bild des Paduaner Hochaltars widerspiegeln.

Zum Schlusse sei noch ein Wort über die beiden Rekonstruktionszeichnungen erlaubt. Herr Dr. Rudolf Bernoulli hatte die Liebenswürdigkeit sie anzufertigen. Ihm sei an dieser Stelle nochmals herzlicher Dank ausgesprochen. — Die Zeichnungen wollen nur in großen Zügen das Bild des ehemaligen Hochaltars wiedergeben, vor allem die Anordnung der heute noch erhaltenen Stücke. Obgleich eine detaillierte Rekonstruktion der ornamentalen Teile der Überzeugungskraft der Darstellung zugute gekommen wäre, wurde dennoch darauf verzichtet, um nicht zu sehr in das Gebiet der Hypothese zu geraten.

[1]) Bartolomeo Mantegnas ehemaliges Altarwerk der Capella di S. Biagio in SS. Nazzaro e Celso zu Verona gehört, nach den erhaltenen Teilen zu schließen, ebenfalls zu dieser Gruppe.

[2]) So noch bei Lottos Polyptychon in Recanati vom Jahre 1508, dem spätesten Stücke der auf Donatello zurückgehenden Gruppe.

DIE KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM

VON RICHARD HAMANN

I. PRINZIPIEN DER KAPITELLBETRACHTUNG

Die hervorragende Stellung, die der Magdeburger Dom als größte und stolzeste Kathedrale Sachsens und als eines der frühesten Beispiele der Rezeption des französisch-gotischen Stiles in der Baugeschichte einnimmt, verdient er in erster Linie durch seine Ornamentik. In der Architektur fehlt vieles zu einem einheitlichen Eindruck, der den Dom zu einem der großen Muster der Architekturentwicklung gemacht und ihm einen weitgreifenden Einfluß auf die Architekturentwicklung gesichert hätte. Das in seinen Formen bewundernswert einfache und kraftvolle, in seiner gotischen Perspektive, seiner Höhenentwicklung hinreißende Mittelschiff findet in den etwas niedriger und stumpfer gebildeten Gewölben des hohen Chores nicht den Abschluß, auf den es vorbereitet. Vor allem aber bilden in der eiligen hochgotischen Folge schmaler Gewölbetraveen die breiten, weit zu den Nebenschiffen geöffneten Arkaden des Erdgeschosses ein starkes retardierendes Moment, die breiten, leeren Wandflächen unter den Fenstern lähmen den Eindruck straffer gotischer Dienste und elastischer Rippen. Im Choreingang treffen die gedrungenen, kräftig gegliederten romanischen Pfeiler des Erdgeschosses zusammen mit ungegliederten, rippenlosen Gewölben oder mit dünnen, zierlichen, mehr dekorativen als struktiven Bogen und Rippen und vermögen sich so wenig harmonisch mit ihnen zu verbinden, wie sich die mit denselben leichten Formen erfüllten Chorkapellen passend an das Mauerwerk der Pfeiler anschließen. So fallen die einzelnen Bauperioden einander ins Wort. Dazu eine Empore mit Gewölben, die über quadratischem Grundriß die wundervoll ruhige gesättigte Raumbildung tief herabreichender und relativ weit gespannter Gewölbeschalen des Maulbronner Paradieses enthalten. In dieses ernste Raumgefüge trägt ein klares System wandauflösender Säulchen und Rippen von gedrungener Bildung etwas vom lichten Geiste rheinisch heiteren Formenspiels hinein. Aber den unregelmäßigen trapezförmigen Grundrißbildungen eines Chorpolygons stand der Meister, der gewohnt war, nur mit rationalen Zahlen zu rechnen, hilflos gegenüber. Es entstehen hier Dissonanzen schreiender Art. Und ganz willkürlich, von jedem Geiste einheitlicher Disposition verlassen ist das aus heterogensten Elementen, kantonierten Pfeilern, Granitsäulen, Statuen, romanisch abgefasten eckigen Pfeilern, verschieden profilierten Bogen und Rippen zusammengesetzte System des hohen Chores.

Was aber innerhalb des architektonischen Aufbaues stört, Reichtum, Variation der Glieder, bedingt den Reiz der Ornamentik. Diese ist im Magdeburger Dom einzig, unerschöpflich, von einer Feinheit, einer Fülle, wie in einer deutschen Kirche sonst nicht wieder, aber auch kaum anderswo in gleicher Ergiebigkeit zu finden. Dabei unauffällig an den Kapitellen verstreut, von unaufdringlicher Pracht. Die Üppigkeit des

Dekors steigert sich, je mehr wir uns den ältesten Bauteilen des Domes nähern. Aber auch die ornamentarme Kultur der klassischen Gotik hat an Formenabwechslung und Schönheit der Ausführung in Magdeburg den Kapitellen mitgeteilt, was ihr irgend erlaubt war. Die Schätze, die hier an unauffälliger Stelle ruhen, sind bis jetzt weder geordnet noch ausgebeutet. Begreiflicherweise wird die Betrachtung eines Architekturwerkes nicht mit dem Nebensächlichsten und scheinbar Unwichtigsten, einer Zugabe gleichsam, beginnen. So fehlt es an größeren Untersuchungen über Kapitelle überhaupt. Dehio und von Bezold, die in alle Winkel mittelalterlicher Baugeschichte mit genialstem Verständnis hineingeleuchtet haben, begnügen sich doch gerade bei den Einzelformen, darunter den Kapitellen mehr als sonst mit der Abbildung. Nur einige grundlegende Bemerkungen fallen darüber, und über den Magdeburger Dom nur diese: »Übrigens hat der von Frankreich eingedrungene Naturalismus den »unnatürlichen« Stil nirgends ganz verdrängt, am wenigsten in den vom Rhein entfernteren Landschaften, wofür ein bemerkenswertes Beispiel die prachtvollen Kapitelle des (im System stark französisch beeinflußten) Domes von Magdeburg geben [1].«

Aber auch in bezug auf die Anschauung ist das von Kapitellen publizierte Material ein verschwindend geringer Bruchteil von dem, was an Formen und Variationen existiert. Eine Arbeit, die in einer bisher kaum geübten Ausführlichkeit diese scheinbaren Nebenprodukte, diese weder Architektur noch Plastik vorstellenden Erzeugnisse behandeln und, soweit es im Rahmen einer Zeitschrift möglich ist, auch publizieren wird, bedarf deshalb rechtfertigender Gesichtspunkte. Sie sollen zugleich Prinzipien darstellen, mit Hilfe derer jede solche Untersuchung auf eine höhere Basis zu stellen ist.

Das interessanteste und schönste Material an Kapitelldekoration hat die spätromanische Kultur in Magdeburg hinterlassen, eine Zeit, die wie jeder Spätstil auf Häufung des Schmuckes, auf Durchbrechung strenger Logik dringt und sich in spielendem Reichtum, phantastischer Laune ausgibt. Für sie ist die Ornamentik charakteristischer als das Bauwerk in seiner Struktur, besonders, wenn die Architektur in schweren, einfachen Formen verharrt wie in Sachsen und nicht wie am Rhein selber zur Spielerei wird. In ihr drückt sich der Geist der Zeit vornehmlich aus.

Die romanische Kunst ist eine archaische Kunst. Ihr gilt eine Nachahmung der Natur oder freie Darstellung menschlicher oder organischer Formen um ihrer selbst willen nichts. Alle Darstellungen haften an einem Gerät, einem Bau, dessen kubische Formen auch für die Darstellung bestimmend werden. Um die romanische Skulptur kennen zu lernen, muß man sie also an Türen, Wänden, Säulen, Kapitellen aufsuchen. Vom Standpunkt der Skulptur ist deshalb diese Kapitellornamentik nicht ein Nebenprodukt, sondern sie enthält die romanische Plastik. Je mehr sich in der Gotik die Figur und das Relief frei, selbständig machen, um so mehr schwindet infolgedessen aus den Kapitellen das figürliche und darstellende Element. Die Kapitelle werden uns deshalb einen wichtigen Beitrag zur mittelalterlichen Plastik in Sachsen liefern.

Die Kapitelle im Magdeburger Dom, den Kreuzgang eingerechnet, bieten eine lückenlose Folge von romanischen bis spätestgotischen Formen. Falls stilistische Zusammenhänge zwischen der Gesamthaltung eines Baues und den einzelnen Formen bestehen, müssen die Kapitelle bei zutreffender stilistisch-ästhetischer Interpretation die Grundzüge der Entwicklung der Architektur im Mittelalter widerspiegeln. Soweit sich in ihnen eine bestimmte Stilstufe ausdrückt, sprechen wir von Kapitell*typen*.

---

[1]) Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. I, 676.

Varianten nennen wir dagegen die innerhalb derselben Stilstufe variierenden Formen, die individuelle Bedingtheit des Kapitells, die dem Abwechslungsbedürfnis derselben Zeit entgegenkommt und nur eine Aufzählung oder die Abbildung nötig machen würde, wenn nicht in Magdeburg sich Gruppen solcher individuellen Exemplare als einem Meister zugehörig erkennen ließen. Diese Scheidung der Meister wird eine der Hauptaufgaben dieser Abhandlung bilden, sie liefert nicht nur ein Stück Kunst-, sondern auch Künstlergeschichte des Mittelalters; denn noch einmal, die Kapitellmeister sind die Plastiker der Zeit. Wir begrüßen es, daß gerade für Magdeburg die Laufbahn eines solchen Kapitellmeisters, des Meisters eines bestimmten antikisierenden Akanthuskapitells, durch P. J. Meier festgestellt ist, der wohl als erster auf solche Untersuchungen hingewiesen hat und auch der vorliegenden Arbeit großes Interesse entgegenbringt[1]). Dieses Kapitell freilich, das gerade durch sein Herausfallen aus dem allgemeinen Kapitelltypus dieser Zeit in Deutschland, der Zeit des Überganges vom romanischen zum gotischen Stil, leicht an anderen Orten zu identifizieren ist, wiederholt sich in so engen Grenzen der künstlerischen Variation, daß für die Künstlergeschichte nicht mehr als die Bezeichnung des Weges, den der wandernde Künstler genommen hat, die Namhaftmachung der Orte, an denen er sich verewigt hat, abfallen. Für die übrigen Magdeburger Kapitelle können wir mehr versprechen, nicht nur anonyme Meister, sondern Künstlerpersönlichkeiten, nicht nur den Umfang ihres Schaffens, sondern die Individualität.

Daran schließt sich dann — wie in einer allgemeinen Geschichte der Ornamentik die Herkunft eines Motivs — die Herkunft der Meister und ihrer Kunst, die Betrachtung von Beziehungen zwischen verschiedenen Landschaften, von Priorität und Nachfolge in wichtigen Fortschritten, von Erfindung und Nachbildung einzelner Formen, von Stätten des Lernens und der Ausübung bestimmter Ornamentkunst. Eine Betrachtung nicht so sehr der Entwicklung der Architektur überhaupt, als des Anteiles verschiedener Völker, Gegenden und Künstler an Erfindung und Verbreitung künstlerischer Errungenschaften. Auch in dieser Hinsicht ist gerade für Sachsen an der Hand von Kapitellen eine wichtige Beziehung zwischen Italien und Deutschland festgestellt worden, so für Quedlinburg und Oberitalien (Mailand, S. Ambrogio und Como, S. Abondio), von Dehio und Kutschmann, und für Königslutter und Ferrara von P. J. Meier, weiter ausgeführt von Eichwede[2]). Letztere Beziehung spielt, durch Königslutter vermittelt, auch in die Ornamentik des Magdeburger Domkreuzganges hinein. Wichtige Zusammenhänge ergeben sich für die Ornamentik der Übergangszeit. Gerade für diesen Teil der Untersuchung macht sich der Mangel an publiziertem Material besonders fühlbar[3]).

[1]) P. J. Meier, Ein romanisches Kapitell der Klosterkirche in Walkenried. Braunschweigisches Magazin. 1904. Nr. 2.

[2]) Dehio und von Bezold, I, 189. Theod. Kutschmann, Romanische Baukunst und Ornamentik in Deutschland. Berlin. 1904. P. J. Meier, Der Meister von Königslutter in Italien. Kunstchronik, N. F. XII, 7. E. M. Eichwede, Zur Baugeschichte des Kaiserlichen Stiftes Königslutter. Diss. Hannover. 1904. Über diese Ausführungen handelte ausführlicher Adolf Goldschmidt in seinem Vortrage auf dem Historikerkongresse zu Berlin im August 1908.

[3]) Da mir nicht die durch Reisen und langes Studium erworbene Spezialkenntnis anderer Forscher zu Gebote steht, und ich deshalb auf publiziertes Material und Aufnahmen besonders angewiesen war, fühle ich mich denen besonders zu Dank verpflichtet, die mich bei der Arbeit unterstützt haben, Herrn Dr. *Vöge* für freundliche Gewährung eines Einblicks in seine reiche Sammlung französischer Photographien, Herrn Archivar Dr. *Rosenfeld* für förderndes gemeinsames Studium der Denkmäler und vor allem Herrn Dr. *Stoedtner*, der in entgegenkommendster Weise sich der Mühe unterzogen hat, für den vorliegenden Zweck etwa 200 Aufnahmen

Die Varianten der Kapitellformen zählen in Magdeburg in die Hunderte. Verschiedene Meister, verschiedene Zeiten haben an derselben Stelle sich betätigt, in verschiedenen Stadien der Fertigstellung haben sie die Arbeit hinterlassen. Was gewinnen wir daraus für Vorstellungen über die Technik des Bildhauens, über die Organisation der Arbeit und der Arbeiter, über Rücksicht oder Rücksichtslosigkeit der Mitarbeiter untereinander und der später kommenden gegen die früheren, über das Verhältnis von Bildhauern zu Architekten, — lauter problematische Beziehungen, über die wenigstens Hypothesen gefällt werden können.

So voreilig es ist, aus der Stilstufe der Kapitelle ohne weiteres Folgen zu ziehen über die zeitliche Entstehung der Architektur, einmal, weil die Ornamentik nicht gleichzeitig mit dem Bau zu sein braucht, dann, weil Stilstufe nicht identisch ist mit bestimmter zeitlicher Einreihung, und ein Meister konservativer arbeitet als ein anderer, so muß doch die Untersuchung sich darauf richten, was wir aus dem Wechsel der Ornamentik über Bauperioden, aus den Beziehungen, die die Ornamente vermitteln, über Beziehungen der architektonischen Formen, über ihre Herkunft erfahren. So mündet schließlich die Untersuchung des Kleinsten und Vereinzelten doch in der des Großen und Ganzen. Die Betrachtung der Kapitelle führt uns notgedrungen auf die Baugeschichte des Domes.

II. KAPITELLTYPEN IM MAGDEBURGER DOM UND DIE ENTWICKLUNG DES MITTELALTERLICHEN KAPITELLS

Die so gut wie lückenlose Stufenfolge romanischer und gotischer Kapitelltypen im Magdeburger Dom erlaubt es, die Interpretation und Aufzählung in dem allgemeineren Sinne vorzunehmen, daß eine Anschauung der Entwicklung des mittelalterlichen Kapitells daraus gewonnen, eine feste Terminologie dadurch geschaffen werden kann. Die leitenden stilistischen Gesichtspunkte sind folgende:

1. die Grundform des Kapitells,
2. Form und Richtung des Ornaments,
3. das Verhältnis von Ornament zur Kernform, der Grad der Zugehörigkeit des Ornaments zum Kern,
4. der Darstellungscharakter des Ornaments, sein Grad von Stilisierung oder Naturalismus.

Das Hauptproblem ist die Erkenntnis einer gleichsinnigen Entwicklung des Kapitells in jeder der genannten Richtungen. Doch kommt es oft genug vor, daß an einem einzelnen Exemplar noch altertümliche Momente in dem einen Punkte mit fortgeschritteneren in anderen sich zusammenfinden. Ein einzelnes Merkmal ist deshalb nie entscheidend für die zeitliche oder stilistische Einreihung eines Kapitells.

Die drei wesentlichen Kernformen im Magdeburger Dom, den Kreuzgang einbezogen, sind:

1. Der Würfel, eine gleichmäßig kubische Form, richtungslos, eine leblose, nur durch seine Form wirksame stereometrische Masse (Abb. 1—8). Richtung bekommt dieser Block allein dadurch, daß er zwischen oberen Massen, dem Bogen mit seinem

---

im Dom zu machen und sich dieser Aufgabe in mustergültiger Weise entledigt hat. Mit Hilfe dieser Aufnahmen wird es anderen Spezialforschern leicht möglich sein, dem Verfasser noch unbekannte Beziehungen festzustellen. Außer den Abbildungen 27, 29, 34, 35, 44, 46, 48, 66 (Aufnahmen der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt, Ausschnitte), 49, 50, 61, 69, 71 (Phot. Rôtier, Reims) sind die Klischees nach Aufnahmen von Dr. Stoedtner hergestellt.


1


2


3


4


5


6


7


8

Abb. 1–8. Kapitelle am Kreuzgang des Magdeburger Domes

quadratischen Grundriß und zwischen unteren, dem Rundpfeiler mit seinem kreisförmigen Durchschnitt vermittelt. Bekanntlich wird die reine Würfelform deshalb unten in die Kugelform übergeführt.

2. Der Kelchblock (Abb. 10). Die reine kubische Masse bildet nur noch den oberen Teil des Kapitells; darunter befindet sich eine Form, unten schmal, nach oben sich verbreiternd und in konkavem Profil elastisch nach außen biegend. Während die Abrundung der unteren Ecken des Blockkapitells die Würfelform ohne Bruch in die Rundung der Kugel überführt und den Eindruck erweckt, als läge der Würfel weich gebettet in einer Höhlung des Säulenstammes, sondert sich jetzt der Kelch in scharfer Knickung vom Würfel darüber; die Ausladung nach oben, die Zusammenziehung nach unten, bekommen stärker den Sinn einer Entwicklung in vertikaler Richtung. Die Form liegt nicht, sie steht, und das ergibt zusammen mit der elastischen, einem Druck nachgebenden Ausbiegung den Eindruck von Aktivität und innerer Lebendigkeit.

3. Der reine Kelch (Abb. 14). Der Würfel oder Block entschwindet ganz aus dem Kapitell, es bleibt nur der Kelch übrig, in einer sehr viel steileren, das Emporstreben oder Wachsen und das Stehen stärker betonenden Weise. Das Kapitell ist ganz mit gotischer Funktion erfüllt.

Das Überwiegen des Blockes in den ältesten Teilen des Kreuzganges, des Kelchblockes im Chorumgang, des Kelches im Bischofsgang und Hochschiff bestätigen, daß die logische Entwicklung der zeitlichen entspricht. Die Linien der Entwicklung sind damit vorgeschrieben: von ruhender, gleichmäßig nach allen Richtungen entwickelter kubischer Form zur Bevorzugung der Vertikalrichtung, zum funktionellen Typus und zu größerer Lebendigkeit.

Das Würfel- oder Blockkapitell. Das Charakteristische dieser Würfelkapitelle ist die Wahrung der Blockform, die sofort als einheitliche, ungegliederte Masse mit bestimmten Seitenflächen und Kanten erfaßt wird. Abweichungen von diesen einfach stereometrischen Würfeln finden sich genug im Kreuzgang, verschuldet offenbar durch das Vorbild des korinthischen Kapitells mit seinen aus dem Kern herausfallenden Blattspitzen, mit der Einziehung der Form über dem Blattkelch und seinen selbständigen Eck- und Mittelvoluten (Abb. 6). Aber dies korinthische Kapitell wird in bestimmter Weise umgebildet. Die Kelchblätter stehen starr und steif empor, und die Rundung überfallender Blätter wird ersetzt durch ein von oben sich auf das aufsteigende Blatt herablegendes zweites Blatt von leicht gekrümmter Form. Beide Blätter stoßen zu einer massiven Ecke zusammen, die wie ein Bolzen aus dem Gesamtblock herausragt, aber durchaus ein Teil desselben ist. Die einfache Form wird dadurch vielteiliger, polyedrisch, wie ein Kristall. Ebenso sind die Eck- und Mittelvoluten derbe Klötze, deren Flächen ganz in der Ebene des ursprünglichen Blockes liegen, so daß der Eindruck einer zerklüfteten, unterminierten Steinmasse entsteht. Einige Teile der Masse sind ausgebrochen; was stehen bleibt, ist noch immer einheitliche Masse, von viel*teiliger* Form, aber nicht *gegliedert*. Diese korinthisierenden Kapitelle entsprechen den Kapitellen in Königslutter, die in engster Beziehung zu Ferrara stehen und durch die italienische Herkunft die Ableitung des antiken Motivs verständlich machen [1]). In Magdeburg spielt diese Art des ferrarisch-königslutterischen

[1]) Goldschmidt hob in seinem Vortrag auf dem Historikerkongreß hervor, daß die Form auf italienischem Boden entstanden sei und beweise, daß eine alte Kultur die Führung nicht so leicht aus der Hand gäbe. Die viel wichtigere Frage ist aber die, wie es möglich ist, daß selbst auf dem alten Kulturboden die reifen Formen antiker Baukunst im Sinne einer primitiveren, jungen und unzweifelhaft deutschen Kunst umgebildet werden konnten. Vgl. S. 58, Anm. 2.

Typus nur eine geringe Rolle und zeigt stärker als in Königslutter oder Hildesheim die Anpassung an die Blockform. Da das Kapitell in der vorliegenden Gestalt ganz romanisch ist, und das antike Kapitell so verarbeitet ist, wie irgendeine andere Naturform, so kann von einem fördernden Einfluß der Antike nicht die Rede sein. Die Leistung der romanischen Kunst ist vielmehr um so höher anzuschlagen, als sie eine ihrem Geiste diametral widerstrebende Form doch in ihre Fesseln geschlagen hat.

Das herrschende Ornament ist eine Palmette, eine breite, in der Art eines herzförmigen gekerbten Blattes konturierte Fläche, so durch Riefen geteilt, daß von einem tiefsitzenden Mittelpunkt aufwärts, seitwärts und abwärts schmale Streifen ausstrahlen (Abb. 2). Das Flächenhafte und allseitige Ausstrahlen ist das bezeichnende. Das rundliche Blatt füllt die quadratischen Flächen des Blockes nicht, und so werden nach dem radialen Teilungsprinzip des Blattes die Palmetten über die Fläche verteilt, von unten, oben und den Seiten sich entgegenkommend. Um eine Ecke herumgeklappt oder zusammengefaltet, halbiert, ergeben sie gerade Linien und Kanten. Man kann zwischen einer gröberen, mit ihren Rändern die ganze Würfelkante einnehmenden Palmettenart und einer kleine Blätter häufenden und interessanter kombinierenden Art unterscheiden (Abb. 2 u. 4, 7). Hinzu tritt das Motiv der Verschnürung der Palmettenzweige und verbindender, rankenartiger Zweige zwischen den verschiedenen Blättern. Letztere sind bei der kleinteiligen Manier öfter schon in der Art aufsteigender Blattstiele gebildet, wie auch die Blätter stärkere Zwischenräume zwischen sich zeigen als in der eng aneinander geschobenen breiten Manier (Abb. 7). Zu einem reinen Band- oder Rankenkapitell kommt es auch da nicht, wo ein mit Diamanten besetztes Band mit Palmetten verflochten ist. Der Flächenschmuck herrscht vor. Für den unorganischen Charakter spricht, daß die Blattzweige nicht verwachsen, sondern verschnürt sind.

Alle Ornamente und Muster sind völlig geometrisch stilisiert, zeichnerische Kunstform, ohne jede naturalistische Bildung. Die Akanthusblätter sind ohne jede Nachahmung antiker oder natürlicher Akanthusblätter genau wie die Palmetten als einheitliche, geriefte Fläche gebildet, mit dem einzigen Unterschied, daß die Riefen nicht so sehr in einen Mittelpunkt zusammenlaufen, sondern mehr parallel nebeneinander münden.

Die Technik ist die eines scharfen Steinschnittes, Einkerbung, Riefelung, ein Rauhmachen, Spalten der Blockoberfläche, ohne daß der Charakter des Steines, der Baumaterie darunter litte. Das Ornament liegt nicht einem Kern auf, sondern ist eine bestimmte Bearbeitung des Kernes. Die Voluten der korinthisierenden Kapitelle sind ebenfalls nur eingravierte Umrisse, auf dem Steinblock markiert, zum Teil auch mit Palmetten statt der Schnecken an den Endigungen. Die Bänder sind flach gehalten mit dem für den Steincharakter bezeichnenden Schmuck der Diamantquaderchen. An einigen Stellen erhalten die Formen, besonders der verbindenden Zweige, ein rundlicheres, rankenartiges Profil, aber in wenig hohem Relief. In den feinteiligen Palmettenkapitellen erhebt sich das Ornament stärker über einen tiefer liegenden Kern, ist aber durchaus mit diesem verwachsen. Die Vertiefung ist durch Herausschälen der Masse entstanden.

Worauf wir unsere Aufmerksamkeit auch richten, die Grundtendenz bleibt immer die der Wahrung der kubischen Form, der Baumasse und des Charakters toter, von außen zu bearbeitender Materie.

Der geometrisch-ornamentale Charakter, das Typisch-Formale der Ornamentik erlaubt es nicht, bestimmte Meister zu scheiden. Es fehlt die individuelle künstlerische Handschrift. Die Betrachtung der Typen muß dafür eintreten.

Einige Kapitelle bringen den altertümlichsten Typus linearer Abgrenzung der Stellen, wo der Würfel in die Kugelform übergeht, so daß halbkreisförmige Schilde als Seitenflächen stehen bleiben (Abb. 1). Dünne Bänder, die an den Ecken und in der Mitte jeder Seitenfläche senkrecht aufsteigen, zuweilen ein Blatt bilden, sind der einzige Schmuck dieser kahlen Flächen. Die dünnen Fäden wirken noch in einige reizlose Palmettenkapitelle hinein. Daß die Kapitelle bemalt waren, ist wegen des Bandornamentes und des Ortes, wo sie sich befinden, im Freien, nicht wahrscheinlich. Die Wahrung des Blockes ist hier am weitesten getrieben.

Die zweite Gruppe ist die mit den eingravierten Palmetten, deren Oberkanten vollkommen in der Ebene des würfelmäßigen, geradflächigen Blockes liegen (Abb. 2, 3, 4, 7). Wenn der Block zerklüftet ist, ergeben die Vorderflächen der stehengebliebenen Bolzen Teile eines geradflächigen Würfels (Abb. 3). Die Blätter, die gefaltet sind, wirken doch nur als Teile von Blättern, die Umbiegung an der Stelle des Faltens bleibt gänzlich ideal, gedanklich. Diese Ornamentik ist in Sachsen im XII. Jahrhundert ganz allgemein, und Magdeburg vermehrt die Reihe von Variationen, die sich in Sachsen findet. Wegen der starken Wirkung der Gesamtform übersieht man leicht, daß jedes Kapitell besonders gebildet ist[1]).

Die dritte Gruppe verzichtet auf die ebenen Flächen der Würfel und setzt dafür gewölbte, muschelförmige gehöhlte und gebeulte Flächen ein (Abb. 5). Die Palmetten scheinen plötzlich aus elastischem Material, rollen und wölben sich. Die Blätter sind nicht mehr gefaltet, sondern wirklich umgebogen, das Ornament beginnt sich abzulösen. Im ganzen bleibt der Eindruck einer Gesamtmasse, aber sie erscheint nicht mehr wie fester Stein, sondern wie getriebenes Metall oder gebackener, gekneteter Teig. Barocker Formenschwulst zeigt das Ende des romanischen Kapitells in Sicht, es ist bereits ein spätromanischer Typus. Aber noch streng ornamental, ohne organische Formen, und die Oberfläche der Beulen noch immer gekerbt und gerieft.

Die Ecklösung an der Basis aller dieser Säulen ist wie das Kapitell eine Vermittlung zwischen der runden Form der Basis und der eckigen des Sockels, als ob das freie Aufsehen der Säule dem romanischen Gefühl zuwider wäre und die Massen auch hier als Masse verklammert werden müßten (Abb. 9). Der über den Torus der Basis überstehende Teil des Sockels ist mit einem kantigen nach oben zurückfluchtenden Steinblock gefüllt, den wir in der vorliegenden Form nicht Ecklappen oder Eckblatt, sondern Eck*bolzen* nennen wollen. Das Kapitell führt ohne Deckplatte in die Bogenmasse über; auch das verrät die Abneigung gegen funktionelle Gliederung.

Entsprechend der baulich-materiellen Form der Kapitelle und der ornamentalen Behandlung des Schmuckes spielt das figürliche Element im Kreuzgang eine geringe Rolle. Ein Menschenkopf statt einer Palmette ist maskenhaft mit stereometrischer Form der Augen und der Fleischpartien, versteint behandelt. Tierszenen, irgendein wildes Tier ein anderes bespringend, scheinen auf die Jagddarstellungen in dem Bogenfries am Chor der Stiftskirche von Königslutter zurückzugehen, ebenso ein Palmettenkapitell des 3. Typus, wo die Palmettenzweige aus dem Mund einer Schlange kommen, und die Ecke statt von einem gerollten Blatt von einem grob zugehauenen Menschenkopf ein-

[1]) Eine Sonderart, die sich in Ilsenburg öfter findet, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt vereinzelt, ist ein Kapitell mit vertikaler Kannelierung. In jeder Hohlkehle sind oben kleine halbkreisförmige Schilde stehen geblieben. In Magdeburg kommt es einmal vor an einem Ecksäulchen der Pfeiler des Kreuzganges. Ebenso vereinzelt ist ein Kapitell mit Schachbrettmuster an gleicher Stelle. Anregungen für beide Formen könnte der Kreuzgang des Klosters U. L. Frauen in Magdeburg geliefert haben.

genommen ist. In Königslutter sehen wir das Motiv mit besserem Rechte an einem Rankenkapitell. Einmal eine menschliche Szene: ein kniender Mann, im Profil, möchte einer en face sitzenden Frau, die irgendein Gerät zwischen den Knien hält, etwas entreißen, vielleicht das Gewand (Abb. 8). In Königslutter findet sich im nördlichen Querschiff eine Darstellung von zwei Männern zu beiden Seiten einer Frau. Sie sind damit beschäftigt, das lange offene Haar der Frau zur Seite zu ziehen. Der Stil der figürlichen Darstellungen in Magdeburg ist derselbe wie der Kapitelle mit den muschelförmigen Palmetten; die Blockform ist zerklüftet, gebeult und ausgehöhlt, die



Abb. 9. Magdeburger Dom, Kreuzgang

Figuren, ohne Feinheit, haften an einem Kern, ihre Formen quellen daraus hervor, die Oberflächen in den Haaren, im Gewand sind steinmäßig gerieft oder in Steinschichten vertieft, mit einem Worte klotzig. Da in den figürlichen Darstellungen auch die ornamentale Schönheit des Kapitells verloren geht, befriedigen diese Kapitelle am wenigsten.

Den nächsten Typus finden wir in Verbindung mit dem Kelchblock, der Übergangsform zwischen Würfel- und Kelchkapitell, und herrschend in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil (Tafel A. Abb. 16—20). Das Wesentliche des Typus ist ein Zurückbleiben des Ornaments hinter der Kernform. In romanischer Weise legen sich Ranken und Blätter nach allen Seiten über die Flächen des Kapitells, ohne Rücksicht auf den aufsteigenden Kelch und die scharfe Grenze zwischen Kelch und Block. Der Fortschritt besteht in völliger Ablösung des Ornamentes vom Kern, die Ranken überspinnen


a


b


c

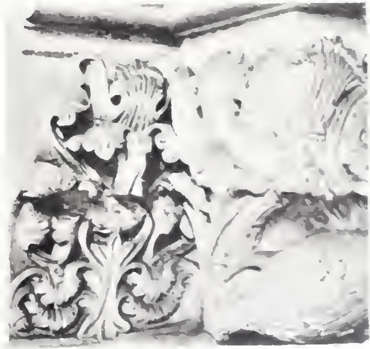

d


e


f


g


h


i

KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM

3

LICHTDRUCK D. REICHSDRU

den Kern, sind frei ausgearbeitet, die Blätter drehen und rollen sich, so freilich, daß die Blätter und Ranken jetzt eine Art von Korb bilden, dessen Gesamtform der Kelchblock ist und in den ein Kern, dessen Form gleichgültig ist, eingebettet ist. Das Ornament ersetzt den Kern; es ist gleichsam durchbrochene Arbeit, Überwucherung des Ornamentes. Dieser Typus ist die eigentliche Heimat des figürlichen Kapitells in Sachsen. Die Form der Rankenverschlingungen und der Blätter bleibt noch die romanische, geometrisch ornamentale; das Material des Ornamentes ist noch unorganisch, brauchte aber nicht vom gleichen Stoff zu sein wie der Kern. Wir sprechen von *Kelchblockkapitellen mit romanischen Ranken und breitlappigen Blättern.*

Der innere Widerspruch dieses Kapitells wird überwunden in den Kelchblockkapitellen mit *gestielten Ranken* (Abb. 10). Am Kelch steigen Stengel auf und verbreiten sich erst am Block in geometrischen Rankenverschlingungen. Diese vertikalen Stengel entsprechen der Aufwärtsbewegung des Kelches und bedingen stärker den Charakter gewachsener, pflanzenhafter Ranken. Sie sind aber nur Vorbereitung auf den ornamentalen Schmuck des Blockes. Romanisch-gotisches Übergangskapitell können wir diesen Typus nennen, das Romanische voranstellend.

Im folgenden Typus eilt das Ornament der Kernform voraus. Die breiten Blätter werden schmal, die Ranken verlieren die Windungen, übrig bleibt nur ein aufrechtstehender, an der Spitze sich etwas neigender, zur Seite legender oder einrollender Stengel, eine Blattrippe mit wenig Blattwerk. An der Stelle, wo der Kelch in den Block übergeht, erhält dieses aufsteigende schmale Blatt, diese hochgestielte Pflanze einen scharfen Knick, der die Anschauung zerstört, als handele es sich um eine freigewachsene, freistehende Pflanze (Abb. 11). Diese äußerliche Knickung, das Haften an einem Kelchblock bleibt noch romanisch. Wir nennen es das *Stengelkapitell* mit Kelchblockform.



10



11



12

Abb. 10—12. Magdeburger Dom
10. Chorumgang. 11. 12. Bischofsgang

Ein Zwischending zwischen Ranken- und Stengelkapitellen sind die Kapitelle mit aufsteigenden Stengeln und gespreizten volutenartig herabhängenden Eckpalmetten (Abb. 51).

Dieses Stengelkapitell gewinnt Stil in einer Form, in der die Stengel vor kelchförmigem Kern frei aufsteigen. Höher steigende Blätter biegen sich um und legen ihre überfallenden Enden auf niedrigere Blätter, so daß die Berührungslinie die Stelle markiert, wo früher die Kelchblockgrenze sich befand. Die umgelegten Blattenden füllen so die obere Höhlung des Kelches aus, daß der romanische Block in idealer Vorderfläche markiert wird (Abb. 12). Alle einzelnen Momente an diesem Kapitell sind gotisch: der kelchförmige Kern, die in der Art frei gewachsener, elastisch sich biegender Pflanzen aufsteigenden Blattstengel; dennoch dienen diese aktiven, frei funktionierenden, gotisch steilen Formen dazu, wie aus eigenem Willen und mit eigener Kraft eine romanische Form zu markieren. Romanische Form, hergestellt durch gotische Funktion. Die Blätter sind noch stilisiert, aber nicht ornamental, sondern, tektonisch. Wir nennen diesen Typus das *tektonische Stengelkapitell* mit kelchförmigem Kern und markiertem Kelchblock. Es ist das gotisch-romanische Übergangskapitell; die Gotik überwiegt.

In zwei Formen tritt dieser Typus auf: einer, in der sich die Blätter in der Zone des Blockes zur Seite neigen, einer anderen, in der sie senkrecht emporsteigen und die oberen ihre Enden herabhängen lassen wie Schilfstengel ihre marklosen Blattspitzen. Letztere Art ist die natürlichere, erstere die erzwungenere, aber kraftvollere.

Es folgt die Herrschaft der Kelchform im frühgotischen Knospenkapitell; der Kelchkern ist umwachsen von aufrechten, unten breiten, nach oben sich verjüngenden Blättern, die sich der natürlichen Schwere folgend im Kelchprofil nach außen neigen, ihr freies Stehen und organisches Wachstum durch Ablösung vom Kern bezeugen und an der Spitze sich elastisch zu einer Knolle zusammenrollen (Abb. 12). Die französische Form dieser Knollen- oder Knospenkapitelle verleugnet in den unten breiten Blättern nicht die Herkunft aus dem korinthischen Blätterkelchkapitell. Aber die gotische Umbildung des Akanthuskapitells ist deutlich, einmal in dem kelchförmigen Umbiegen während das Akanthusblatt im Karniesprofil ausbiegt, dann in der nach oben sich verringernden steileren Form der Blätter und in einer Art von Kannelierung, die das vertikal Gerippte, Aufrechte wie bei einer dorischen Säule betont. Daneben kommen auch selbständigere Knollenkapitelle in Magdeburg vor, indem zwei Blattstengel sich gegeneinanderneigen und ihre umgerollten Spitzen zu einer Knolle aneinanderlegen. Die Form des Blattes im frühgotischen Knospenkapitell, dem *stilisierten Knollenkapitell*, ist noch allgemein, tektonisch, aber die Ornamente sind nicht mehr Teile einer Gesamtform, sondern Glieder eines organischen Ganzen.

Diese Blattstengel oder stark gerippten Blätter, die frei und aufrecht vor dem ebenso aufrechten, geschwungenen Kelch stehen und sich elastisch auswärtsbiegen, geben ein Vorspiel dessen, was sich über dem Kapitell in der Architektur vollzieht: das elastische Sichabbiegen der Rippen von den straff und aufrecht stehenden Diensten. So unterscheidet sich das gotische Knospen- und Stengelkelchkapitell von dem antiken Blattkelchkapitell genau so wie die gotische Architektur von der griechischen: durch das Fehlen aller toten Masse, der Last. Die Gotik kennt nur freistehende und sich biegende Glieder, läßt an der Decke nur die Rippen als wirksame Glieder gelten, am Kapitell frei in die Luft ragende Blattstengel. Das korinthische Kapitell mit breiten Blättern bildet ein Polster, der Druck der belastenden Masse treibt die konvexe Ausbiegung über dem Astragal heraus, die Voluten neigen sich unter der Last. Die gotischen Blattstengel biegen sich infolge eigener Schwere.

So wird es klar, daß in völlig immanenter Entwicklung mit erwachendem Gefühl für das tektonisch Wirksame im Bauwerk, für funktionelle Gliederung das gotische Knollenkapitell sich in allmählicher Umbildung entwickelt, und gerade in Sachsen, z. B. in Königslutter, läßt sich beobachten, wie ohne fremden, speziell französischen Einfluß die gotischen Formen sich allmählich vorbereiten [1]). In Frankreich dagegen, ebenso in Italien, zeigt sich, daß das Akanthuskapitell die Entwicklung des gotischen nicht fördert, sondern hemmt und eine Umbildung genau so wie in romanischer Zeit notwendig macht. Diese war um so schwerer, als im Gegensatz zum romanischen Kapitell, das als Masse zwischen Massen, als Baustein zwischen anderen Steinen durch seine Form vermittelt, das korinthische Kapitell in vieler Beziehung das gleiche Ziel funktionellen Ausdrucks und organischer Gliederung verfolgt wie das gotische, wenn auch die Funktion nicht dieselbe ist. Daraus wird begreiflich, daß sich die romanischen Länder, Italien und Frankreich, vielfach mit der korinthischen Form begnügen, diese aber jetzt in einer echteren, organischeren als der romanischen Block- und Bolzenform bringen.

In Magdeburg ist diese Renaissance des antiken Kapitells durch die ganz isoliert dastehende Form eines Kompositkapitells repräsentiert, das in der Scharfkantigkeit der Rippen, der Scharfzackigkeit der Blätter und der Auflösung des runden Eierstabes in gekreuzte Stäbchen mit scharfen Ecken romanisch-byzantinische Formen beibehält, in den Voluten französierende Knollenbildung versucht, in dem Profil des Blattkelchs, der Bildung und dem Überfall der Blätter und Voluten die elastisch organische Form des antiken Kapitells wieder aufleben läßt und das gotische Verständnis für diese Seite antiker Architektur verrät. Der Weg des Meisters von Speyer über Walkenried nach Magdeburg, ähnliche Blattbildungen in Zürich, Worms, Mainz weisen auf eine Herkunft aus Italien [2]).



Abb. 13. Magdeburger Dom Bischofsgang

Im übrigen herrschen in Magdeburg wie überhaupt im deutschen Übergangsstil die Stengel- und Knollenkapitelle, während sie in Frankreich selbst im Norden, dem fruchtbarsten Boden für die Entwicklung der Gotik, mit den antikisierenden Formen sehr das Feld zu teilen haben. Deshalb ist auch hier wie schon bei den romanischen Akanthuskapitellen die Frage, wieweit es gerade deutsche oder germanische Kräfte sind, die diese Entwicklung des gotischen Kapitells bestimmt haben. Für wenig glücklich halten wir deshalb Dehios Scheidung der mittelalterlichen Kapitelle in tektonische, wie die Blockkapitelle, für die uns wegen des Mangels an Gliederung und funktionellem Ausdruck das Wort tektonisch schon nicht behagt, und in Blattkelchkapitelle, die die antiken Blattkapitelle und die gotischen Kelchkapitelle umfassen. Das Charakteristische des gotischen Blattes, das Vorwiegen des Stengelhaften, der Rippe und die Gliederung in Stamm und Zweige beruhen genau so auf selbständiger mittelalterlicher Schöpfung wie das Würfelkapitell.

[1]) Auf dieses Moment machte mich Professor P. J. Meier aufmerksam, der geneigt ist, gewisse Magdeburger Übergangskapitelle von Königslutter abzuleiten, während wir eine Stärkung des gotischen Gefühles durch französischen Einfluß nachweisen zu können glauben. Übrigens findet sich im Chorumgang des Domes das königslutterische Akanthuskapitell mit den aufeinandergelegten Blättern in einer interessanten Umbildung zum gotisch Steilen, organisch Blattmäßigen und zur Knollenbildung.

[2]) Vgl. S. 58, Anm. 1.

In den hochgotischen Kapitellen verstärkt sich das freie, zweighafte Abstehen, das Herauswachsen eines Blattes mit dünnem Stiel aus dem Kelch und die Naturalistik, der organische Charakter des Blattes, das die Knospe ersetzt. Von diesen naturalistischen, die tektonische Anordnung des Knollenkapitells mehr oder weniger festhaltenden Kapitellen enthält Magdeburg mehrere Typen.

Der frühste bringt ein mehrteiliges Blatt mit schlaffen breiten Lappen, die aus dem in die Höhe stehenden Stiel in sich zusammenfallen und eine hohle, gefäßartige Knolle bilden. *Naturalistisches Knollenkapitell* (Kapitelle der Vierungspfeiler des Langhauses).

Der zweite Typus läßt mehrere Blätter mit gegeneinandergeneigten Stielen sich übereinanderlegen zu einem üppigen Blattbüschel, meist mit scharfzackigen, der Natur entnommenen Blättern. In der mehr oder weniger streng gezeichneten Art lassen sich noch frühere oder spätere Typen scheiden. *Naturalistisches Blattbüschelkapitell* (Abb. 75). Es ist der eigentlich hochgotische Typus.

Zuletzt werden die Blätter weicher, saftiger, um ihrer eigenen Schönheit willen dargestellt, in dicken Sträußen zusammengefaßt und ohne tektonische Anordnung einfach an den Kern angeheftet, wie ein Blumenstrauß mit einer Nadel an einem Gewand (Abb. 14). Eine ähnliche Überwucherung der Architekturform durch das Ornament tritt ein wie in der spätromanischen Kunst. *Naturalistisches Laubkapitell.*



Abb. 14. Magdeburger Dom Mittelschiff

Schließlich finden wir auch in Magdeburg die spätgotisch heißende, besser barock-gotisch genannte Form des starkgebeulten, flammenartig züngelnden, wie in schlangenartiger Bewegung gewellten Blattes, das um dieser naturalistisch nicht mehr zu rechtfertigenden Beulungen willen auch wieder stilisiert, schematisch gebildet wird. Wir nennen es das *Kriechblumenkapitell.*

Es beschließt die Reihe der mittelalterlichen Kapitelltypen, und wir wenden uns der Scheidung der Meister zu, zunächst nur die Meister heranziehend, die sich mit figürlichen Darstellungen als Individualitäten ausweisen. Der Rest finde seinen Platz in der Baugeschichte.

III. DIE MEISTER DER KAPITELLPLASTIK

a. Der Meister der breitlappigen Kelchblockkapitelle des Chorumganges

Die beiden romanischen Kapitellarten in Verbindung mit der Grundform des Kelchblocks sind ein Kapitell mit breitlappigen Blättern und ein Rankenkapitell. Beide sind mit figürlicher Plastik durchsetzt, zeigen aber so verschiedenen Stilcharakter in Ornament und Figuren, daß zwei Meister in voller Deutlichkeit vor uns hintreten.

Das Kapitell mit den breitlappigen Blättern ist in einem Prachtstück des nördlichen Chorumganges repräsentiert und überrascht für den ersten Blick durch strotzende Üppigkeit und verwirrende Unruhe (Taf. A, c). Die Formen schieben sich nur so ineinander, Blatt drängt sich an Blatt, immer neue Massen quellen empor und schlagen am Rande um, als ob ein stürmisches Wasser Woge auf Woge ans Ufer wirft. Jedes Blatt spaltet sich noch wieder und rollt sich an den Enden spiralisch zusammen.

Dennoch ist das Bildungsgesetz und das Urmotiv zu erkennen. Dicht über dem Säulenring hält eine Blüte alles zusammen. Eine Palmette steigt dahinter empor und

legt ihre Spitze um. Nach unten und zur Seite eilen zwei längliche Blätter mit palmettenartigen Auswüchsen. Hinter der ersten steigt eine zweite, breitere Palmette empor, rollt ihre oberen und seitlichen Zweige zusammen, und als ob sie infolge heftiger Bewegung zerrissen wäre, winden sich auch von unten Lappen entgegen. Hinter diesem Blatt ist noch ein größeres, breit entfaltetes sichtbar. Es reicht bis zum oberen Kapitellrand, seine Lappen sind in Schichten verdoppelt. Ein seitlicher Abzweig beginnt die spiralische Drehung der Eckmotive, länglicher, lanzettlicher Blätter, von denen das innere sich wie ein Rüssel mit einem Kelch und einer Blüte an die größte Palmette legt, das äußere am Rande des Kapitells emporkriecht und mit doppelter Spirale sich nach innen kehrt.

Man sieht, ein einfaches Thema, Zweige und Palmetten, die von einem zusammenschließenden Motiv nach oben und zur Seite führen, ist durch immer neue Wiederholungen und Vervielfältigungen zu einer Art ewiger Melodie ausgesponnen. Wie mannigfach gebrochene Strahlen von einem Mittelpunkt ausschießen und das Auge blenden, so entquillt in diesen Blattspitzen, glatten und Diamant-Rippen dem Schlußpunkt nach allen Seiten ein unermeßliches Leben. Wir können das Urmotiv und die Elemente der Umbildung an älteren Kapitellen einzeln verfolgen. Eine Palmette, Abzweigungen und ein bindender Knoten: es ist das antike Antemion (Abb. 7). Die Abzweigungen haben den Zweck, das Zwischenmotiv eines Palmettenfrieses, also einer Reihe, abzugeben. Als solches kann es z. B. die Ecken eines Kapitells verschnüren. So stellt es sich noch dar in Paris, S. Généviève (Dehio und v. Bezold, Taf. 343, 7). Dann wird es aus der Reihe herausgenommen. Die seitlichen Abzweigungen, die kein Entgegenkommen finden, wenden sich wieder nach innen. So in Murrhard (Dehio, Taf. 356, 4). Hier finden wir auch zwei Palmetten übereinander und die Umrollung der seitlichen Zweige. Aus einem Reihenmotiv zum Kapitellschmuck und Ornament einer einzigen Fläche geworden, behält es die in den Seitenzweigen unmotivierte und nicht recht glückliche Form der Einrollung oder Einbiegung bei, selbst als es in eine Reihe, einen Rankenfries zurückkehrt. In Halberstadt (Dehio, Taf. 351, 4) finden wir es, ebenfalls mit doppelter Palmette und doppelten Abzweigungen, in dem Kreisbogen einer Ranke. Jetzt werden aber sowohl die Palmetten als auch die Seitenzweige als Blätter gestaltet, die sich am Rande zusammenrollen, an den Spitzen spiralisch winden, und es entstehen jene schüsselartigen Bildungen aus den eingerollten Palmetten, jene wie Polypenarme gewundenen und geschlängelten Windungen, die für unser Kapitell so charakteristisch sind und nur durch die Häufung etwas Besonderes ergeben. Der Umriß des Halberstädter Ornaments zeigt deutlich die Blockform eines Kapitells[1]).

Das Ornament gilt als byzantinisch. Das Motiv findet sich in einfacher Art in dem Fußbodenmosaik der Vorhalle von San Marco in Venedig, mit stärkerer Ausbeulung und reicherem Hintereinanderschieben auf der 1204 aus Byzanz nach Halberstadt gekommenen goldenen Schüssel. Nach Haseloff[2]) geht es auf englische Vorbilder zurück. Es ist weder englisch noch byzantinisch, sondern die späteste romanische Form eines Motives, das aus der Antike stammt, vielleicht durch Byzanz der mittelalterlichen

---

[1]) Vgl. die Abbildung bei Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert, S. 18.

[2]) Haseloff in Döring und Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, S. 104: »Auf englische Vorbilder geht die straffe, etwas nüchterne Behandlung der Spiralranken zurück und das große, sich kelchartig öffnende Blatt, das in lange, Polypenarmen vergleichbare Lappen ausgeht.«

Kunst Westeuropas vermittelt ist, aber sich so verbreitet in der romanischen Bau-, Metall-, Teppich- und Buchornamentik findet, daß für jede besondere Entwicklungsstufe ein Vorbild anzunehmen nicht nötig ist[1]). In Magdeburg bot sich für die barocke Ausgestaltung des Urmotivs eine Vorstufe in den gebeulten Palmettenkapitellen des Kreuzganges.

Romanisch an der Bildung des Kapitells ist das allseitige Ausstrahlen und das Abschneiden des Motivs an den Ecken des Kelchblockes. Es ist ausgesprochen Flächenornament, vollkommen untektonisch. Diese Hauptidee einer toten Masse, die nur durch Formen und Flächen etwas bedeutet, ist offenbar der Grund, daß dieses Reihenmotiv an Kapitellen verwendet ist. Seine lineare, allseitig ausstrahlende Bildung ließ es vor dem korinthischen Kelchkapitell bevorzugen, dessen Blattkelch sowohl wie die Eckvoluten elastisch, funktionell und tektonisch gebildet sind.

Jetzt in seiner spätesten und lebendigsten Form tritt dieser romanische Typus sichtlich in Konkurrenz mit dem Akanthusblattkapitell. Aber diese — aufgeklappt dem Akanthus nicht so unähnlichen — Blätter wachsen weder dem Kelch, der Grundform entsprechend aufwärts, noch rollt sich die Volute, wie von der Last darüber bedrückt, zur tektonisch funktionierenden Ecke auswärts. Flach liegt das Blatt der Ecke an und, nur der Formengrenze folgend, rollt es einwärts; völlig nutzlos, ein Spiel. Spätester romanischer Stil ist es ferner, daß die Blockform so zerklüftet ist, das Ornament so lebendig und selbständig, daß es naturalistisch wie angeheftet an einem Kern erscheint. Aber es bleibt doch romanisch, wie alle Rollungen und Biegungen in die architektonischen Linien hineingezwungen werden oder die Blätter umgeklappt werden, daß sie in die Ebene der Grundform zu liegen kommen. Man hat das Gefühl, dieser Aufwand von Bewegung ist nicht innere, sich selbst überlassene Bewegung des elastischen Stoffes oder organisches Wachstum, sondern von außen gewaltsam aufgezwungen. In Verbindung mit der durchaus stilisierten Form bekommen die Blätter einen metallischen Charakter. Die Schüssel in der Mitte trägt ihn am deutlichsten. Also fester, toter Stoff. Es ist archaisches Barock, drängendes Leben, hineingepreßt in strengste Gebundenheit architektonischer Form. Ein manierierter Stil, das Romanische im höchsten Grade der Zersetzung.

Bewundernswert ist die reiche, detaillierte Arbeit, die Kraft der Phantasie und Vorstellung, die diesen Reichtum klar vor sich sieht, und die künstlerische Energie, mit der ein unpassendes Motiv in die architektonische Form gegossen ist. Denn etwas Unpassenderes als diese an den Stein geheftete Schüssel kann es gerade an dieser architektonisch wichtigen Stelle nicht geben. Unerschöpflich ist dieser Meister ferner in der Variation des Motivs, das, mag es — wie ein korinthisches Kapitell — einem allgemeineren Kapitelltypus entsprechen, doch in jeder speziellen Bildung sein eigen ist. Zahl, Richtung, Zusammensetzung der Blätter variieren, Fruchtkolben, kleine hülsenartige Stiele mit Blättern darin treten hinzu, und im Mittelmotiv bekommt jede Variation ihr besonderes Merkzeichen, einen Menschenkopf mit Blättern im Mund, eine Tierfratze, affenpinscherähnlich, eine Art von Muschel oder bescheidener ein dreiteiliges Blatt (Taf. A). Unter einigen nicht vollendeten Kapitellen, die ohne Riefen und Rippen den Betrachter sofort desorientieren und breiig ineinandergeflossen aussehen, ragt das Kapitell über einem breiten geraden Pfeiler hervor, indem zwei stark betonte horizontale Mittelrippen wie ein Maßstab die Breitentfaltung des Pfeilers anzeigen (Taf. A, e).

[1]) Die Frage, wo das Motiv besonders gepflegt wird und den Charakter der Ornamentik besonders bestimmt, wollen wir damit nicht abschneiden.

JAHRBUCH D. K. PREUSZ. KUNSTSAMML. 1909



a



b



c







4

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM

An den Pfeilern dieser Kapitelle treffen wir figürliche Darstellungen mit demselben Charakter gedrängtester Fülle, stärkster Unruhe, formal wie inhaltlich, und strenger Innehaltung der architektonischen Gesamtform. An einem Pfeiler ist das Kapitell über der Halbsäule mit denen der anstoßenden Pfeilerecken zur symmetrischen Einheit zusammengefaßt (Taf. B, a, b, c). Die Fülle von Gestalten und Vorgängen auf kleinstem Raume ist — von rechts nach links abgelesen — folgende: Die Arche Noahs und die Taube mit dem Palmenzweig. Moses, der die Gesetzestafeln empfängt. Eine Burg mit einem Turm, aus dem eine Hand emporgreift. Ein König mit Szepter, von zwei geflügelten, zähnefletschenden Ungeheuern gepackt. (Belsazar, von Teufeln in die Hölle geführt? Die Hand in der Burg das Menetekel schreibend?) Eine bartlose Gestalt in Mönchskapuze mit übereinandergelegten Armen, ein Prophet mit Heiligenschein, die Schriftrolle in der Linken, mit der Rechten schreibend oder weisend.

Das Wirre und Durcheinandergeschobene der Formen ist an der mittleren Darstellung am auffallendsten. Mühsam liest man aus diesem Knäuel von Armen, Händen, Beinen, Köpfen heraus, daß der eine Dämon mit seiner Tatze den König um den Leib gepackt und mit der anderen Hand ihm den Mantel entrissen hat, so daß der König, im Hauskostüm aller königlichen Würde bar, nur noch mit dem krampfhaft in der linken Hand emporgehaltenen Szepter Haltung bewahrt. Auf dieser Seite packt der andere Dämon seinen rechten Arm und das linke Bein. Haare und Bärte von Menschen und Teufeln sind in Büscheln gerollt wie die Spiraldrehungen der Kapitellblätter, das Gewand windet sich, wo es sich staut, in schweren massigen Falten wie die Ränder der Blattlappen, und wo es am Körper anliegt, ist es durchfurcht wie frisch gepflügter Acker und von Faltenwellen überrieselt. Nach den verschiedensten Richtungen schießen diese Faltenfurchen über die Fläche hin.

Die Köpfe sind stilisiert, die Locken ornamental gerollt, und erscheinen dadurch allgemein und typisch. Die glotzenden Augen mit flachen Lidern entsprechen romanischer Vorliebe für kubische Form. Aber innerhalb dieser typischen Gestaltung sind die Köpfe individualisiert und ausdrucksvoll. Der Grundzug bei allen eine breite, starkknochige Gesichtsbildung, ein harter, derber Menschenschlag. Der Ausdruck herbe, pessimistisch. Der breite Mund mit zusammengekniffenen Lippen senkt sich in den Winkeln. Deutlich ist die Falte griesgrämigen Mißbehagens von der Nase herab angegeben. Die flammenden Bartlocken, die gewundenen Haarsträhnen wirken aufgeregt. Der mächtigste ist der Moseskopf. Eine hohe durchfurchte Stirn, das Haar stark in den Ecken gelichtet, nach unten der wallende Bart. Mehr ein Gebäude als ein Kopf. Ein mittelalterlicher Mosestypus, der späteren Mosesdarstellungen von übermächtiger Größe nichts nachgibt. Die beiden anderen Köpfe mit kürzerem Bart, niedrigerer Stirn wirken kleiner, menschlicher; aber noch immer sind es starke, wetterfeste Typen, mit der glatten Oberlippe an seemännische Köpfe von der Wasserkante erinnernd.

Das Breitflächige, Lappige und der Mangel an bevorzugten Richtungen, das allseitige Ausstrahlen ist auch der Charakter dieser Figurenkapitelle; mit den Blätterkapitellen teilen sie die Verbindung von barockester Freiheit und romanisch strenger Form. Trotz aller inneren und äußeren Bewegung sind diese Figuren in erster Linie eine Pfeilerecke, die oben am stärksten ausladet, unten immer schwächer wird. Entsprechend hat der Kopf oben eine Mächtigkeit der Bildung, die bei Moses fast die Größe des Oberkörpers gewinnt, und nach unten verkriecht sich die Figur förmlich in den Block. Wie ein dünnes Blech wird sie entgegen aller Natürlichkeit zurechtgebogen, wie es die Blockform verlangt. Nur ein flaches Relief ist ihnen verstattet, und die Glieder sind immer in ganzer Ausdehnung an der Fläche des Kapitells entlang geführt. Die Gesichter

liegen wie flache Masken in der Ebene des Blockes und möglichst so, daß ihre Grenzen den architektonischen Randlinien parallel laufen. Verrenkungen und Verdrehungen müssen sich die Figuren gefallen lassen, auch sie empfangen von außen Form und Bewegung. Das ergibt, in Verbindung mit dem barocken Inhalt, wieder einen manierierten Charakter, einen Ausdruck spätromanischer, lyrischer und aufgeregter Kultur in hartem, altsächsischem Dialekt, wie in verfeinerter, gezierterer Sprache die Skulpturen von Autun und Vezelay. Die rundlichen Formen der Falten, die Behandlung der maskenartigen Köpfe, der gedrehten Haare läßt auch hier an Metall, an Heraustreiben der Form denken. Die stilistische Identität des Meisters der Blätter- und dieser Figurenkapitelle ist zweifellos.

Eine andere durchgeführte Szene desselben Meisters ist die Verkündigung. Maria und der Engel an den Ecken als Halbfiguren, streng frontal, dazwischen die Taube des heiligen Geistes mit Heiligenschein, eine Schriftrolle in der linken Klaue, als wollte sie die Botschaft vom Engel zur Maria bringen. Maria im Kopftuch und Überwurf hat beide Arme an den Körper herangenommen, die eine Hand gesenkt, die andere gehoben und die Finger etwas unter die Falte des Überwurfs geschoben. Die Handfläche mit gespreiztem Daumen liegt nach außen, uns als eine Gebärde der Abwehr erscheinend, vielleicht aber auch Gruß und Empfang bedeutend. Ein länglicher, ovaler byzantinischer Kopftypus hat doch das breite Kinn und den charakteristischen schiefen Mund unseres Meisters. Das Gewand soll wohl feierlicher in durchlaufenden Zügen fallen, aber einen Richtungswechsel, ein Knicken und Zusammenschieben der Falten (besonders am linken Arm) kann der Künstler nicht unterdrücken. Ganz fällt die Zurückhaltung mit ausgebohrten Faltenaugen und aufgeworfenen Faltenhügeln bei dem Engel fort. Er zeigt das Faltenspiel des Dreimännerkapitells. Der Engelskopf, derb, vollblütig, hat etwas Draufgängerisches. Die Haare sind in dickwulstigen Büscheln zusammengefaßt und nach hinten verflochten. Dieselbe Haarbehandlung bietet ein breiter, finster blickender Jünglingskopf unter einem Blätterkapitell (Taf. A, h). Kräftig und großartig sind die breiten Flügel des Engels behandelt. Die gesenkte Hand mit dem Buch, die erhobene Rechte mit der Schriftrolle verraten, mit welcher Freude der Meister auch in den Händen variiert und charakterisiert. Schon beim Moses gab es prachtvolle Motive des Zufassens. Die merkwürdige Schnur hinter dem Engel, die, durch einen quadratischen Ring gezogen, in zwei Knoten mit Troddeln ausläuft, scheint ein Anhängsel des Diadems des Engels zu sein und die Eile auszudrücken, mit der der Engel, den Mund zum Reden etwas geöffnet, heranstürmt. Aber bei der architektonischen Behandlung bleibt dies Motiv symbolisch wie Schriftzeichen.

Hinter Maria nach außen ein Strahl von dickgerippten Blättern wie eine Glorie, nach innen ein Blatt wie auf den Blattkapitellen zusammengerollt. Zwischen den beiden Figuren aber, unter der Taube, begrüßen wir das A und O dieser Kunst: die Palmette mit den aufsteigenden, nach außen eingebogenen und zusammengebundenen Ranken als die Signatur unseres Meisters.

Unmittelbar neben einem Blattkapitell und aus demselben Steinblock herausgehauen ist ein einzelner Kopf ähnlich zur Füllung einer Pfeilerecke verwendet wie die Mosesfigur und der entsprechende Prophet, und zwar nimmt der Kopf die untere sich verjüngende Partie des Kelches ein; den Block darüber füllt ein eingerolltes Blatt. Wir befinden uns also bei unserem Meister (Taf. A.a. Abb. 15). Die durch die schmale Pfeilerecke zusammengepreßte schmale Gesichtsform gilt nicht. Es ist im Grunde der breite Kopf unseres Künstlers, ein Kopf ähnlich dem Moses, hochgestirnt, mit kräftigen Backenknochen, breitem Mund, in starken Windungen fallendem Bart, der bis unter die



Abb. 15. Magdeburger Dom, Chorumgang. Detail eines Pfeilerkapitells

Augen reicht. Zwei Strähnen des Haupthaares, das über der Stirn kurz geschoren ist, werden daneben sichtbar. Die Individualisierung des Kopfes ist hier aufs höchste getrieben. Die Stirn gefurcht, drohend hochgezogen, setzt in harten Kanten gegen die Nase ab. Die schmalen Augen und Brauen stellen sich schräg. Die menschenverachtenden Falten von der Nase herab sind stärker als je, der Mund mit gespaltener Oberlippe und gesenkten Mundwinkeln dünn, gepreßt. Und sicherlich mit Bewußtsein im Sinne der Charakterisierung sind die beiden Gesichtshälften gegeneinander verschoben. Alles ist rauh, wild und schief an dem Kerl. Und so wird dieses Gesicht prachtvoll eingerahmt durch das schief gelegte Kopftuch, dessen breiter Zipfel genial auf der einen Seite herabhängt, in breiten Falten macht- und schwungvoll um den Kopf geworfen. Eine mittelalterliche Künstlertracht? Dieses Kopftuch, die kurzgeschorenen Haare über der Stirn, die ausgeprägte Physiognomie deuten auf eine weltliche Person und auf ein Porträt. Ist es der Bildhauer selber, einer jener mächtigen, mit der Welt zerfallenen Bildhauerköpfe, denen ihre Kunst alles ist und die mit dem Meißel den Furor und den Gram sich von der Seele schlagen, ein mittelalterlicher Michelangelo. Eine barocke Zeit hier wie dort, ein Werk mit Kühnheiten und Wagnissen, seelischen und körperlichen Verrenkungen, trüb und herbe, von pathetischen, unterweltlichen Stimmungen erfüllt, lieber die Hölle als den Himmel schildernd, und erfüllt von grenzenloser Liebe zu dem Steinblock, der architektonischen Form. Dieser Kopf ist in Lebensgröße, die Verkündigung wenig darunter. Jedenfalls haben wir allen Grund, die Ornamente wie die Figuren dieses Meisters ernst zu nehmen, die zu den mächtigsten Schöpfungen deutscher, spezifisch sächsischer spätromanischer Kunst gehören.

b. Der Meister der Rankenkapitelle

An einem Pfeiler findet sich zwischen Drachen eine Halbfigur, die zunächst an die Verkündigung des Meisters der Blattkapitelle erinnert (Taf. C, a). Eine jugendliche Gestalt wie der Engel, eine Gebärde wie die der Maria; die vor die Brust gelegte Hand kehrt mit gespreiztem Daumen die Innenfläche nach außen. Die andere Hand hält ein Spruchband. So ist es wohl ein jugendlicher Prophet und eine männliche Figur, dem ungescheitelten, über der Stirn kurzgeschorenen Haar nach zu schließen. Aber diese Hände sind lebloser, klarer in der Anordnung; es fehlt die Kühnheit, die Finger unter die Falten zu schieben. Überhaupt alles an dieser Figur ist von einem zarten Reiz. Ein regelmäßiger, rundlich ovaler Kopf mit sanft fließendem Umriß wird von den ruhigen Wellenlinien der Haare umrahmt, die eine einheitliche, von keinen Haarbüscheln und Strähnen aufgelöste Masse mit geschlossen durchlaufender Vorderfläche bilden. Die Brauen sind in reiner, stolzer Bogenlinie gezeichnet, Mund und Augen in sanft geschwungener Kurve. Stirn, Nase, Backen und Kinn, der Hals und die Hände sind in ruhigen Flächen gleichmäßig gewölbt. Im Gegensatz zum heftigen, kantigen und willkürlich charakterisierenden Stil des ersten Meisters ist hier alles abgeschliffen, streng, stilisiert in Linien und Formen; mehr Ornament als Mensch. Innerhalb der romanischen Kunst ist es ein ausnehmend schöner Kopf, an dem für modernes Gefühl nur die archaische Form der Augen stört, da wir sie nicht als runde Form, sondern als glotzende Augen empfinden.

Dieselben Schönheiten und Harmonien kehren im Körper wieder, dessen Umriß über Hals und Schultern in strengem Bogen geschlossen zum Säulenring herabgeht. Fest legt sich das Spruchband um die Schultern und eilt mit geometrischen Kurven zur Hand, in kreisförmigen Linien umziehen die Falten die Schulter, und mit rhyth-


a


b


c


d


e


f


g

a bis f: KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM
g: KRAGSTEIN IM MAGDEBURGER DOM

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

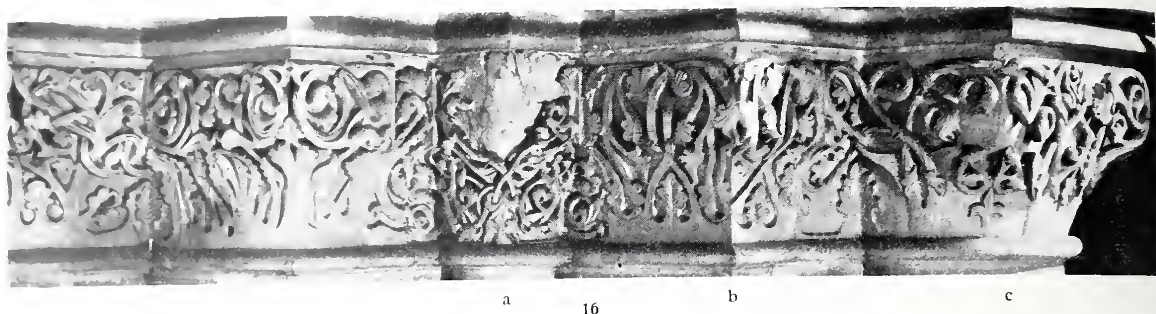
mischem Schwung legt sich das dem Knoten sich entwindende Gewandende über den linken Arm. Am anderen Arm wiederholt sich das Spiel. Wie schön und klar fällt die Dachfalte von der Schulter mit geschwungenem Saum. Es ist der Stil eines Rankenkapitells, ein Stil von Linien, Streifen, ornamentalen Windungen und Verschlingungen, der aus der Figur spricht.

Er beherrscht das ganze Kapitell (Abb. 18). Der geschwungene Leib des linken Drachen, die Volute des Halses seines Gegenpart, die Art, wie sich die Taube aus einer den linken Drachen umwindenden Ranke mit gekrümmtem Leib in die geöffneten Kurvaturen des anderen stürzt, ist genau so Rankenarabeske wie alle scharfen und schneidigen Kurven der Flügel, oder selbst die Linien, die das Auge und die Schnauze der Drachen umziehen.

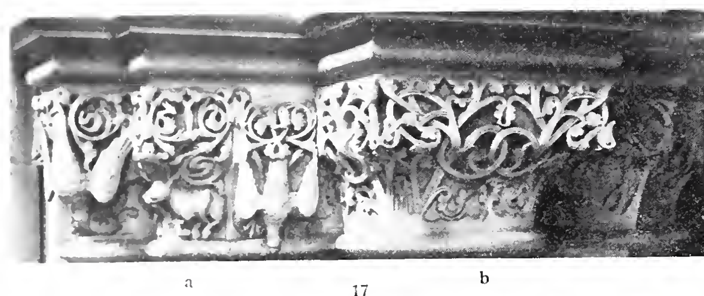
Der Meister wirkt archaischer, mehr hochromanischen, klassisch romanischen Stil repräsentierend. Dennoch finden sich Merkmale des Spätromanismus genug, vor allem das sehr hohe Relief, die fast freiplastische Herausarbeitung der Drachen, der Figur, des Gewandes. Das geht noch über die Freiheit der Figuren des ersten Meisters hinaus. Auch diese Masse ist zerklüftet, und wenn die Figuren im wesentlichen auch hier innerhalb von Flächen sich halten, die einen Kelchblock darstellen, so tun sie es doch wie die Ruten eines locker geflochtenen Korbes, der von der Form seines Inhaltes, des festen Kernes ganz unabhängig ist. Die Masse ist durchbrochen, und das Ornament löst sich vom Architekturkern ab. Dasselbe ist aber der Fall bei den spätromanischen Rankenkapitellen (Abb. 16, 17).

Die Technik der Figur ist auch grundverschieden von der des ersten Meisters. In starren, scharfkantigen Schichten sind die Falten aus dem Stein herausgeholt, wie in romanischen Fenstern die einzelnen Schichten abgetragen erscheinen. Das Schriftband wirkt wie ein abgetreppter Gurtbogen. Bei dem ersten Meister ein Eindruck wie vom Heraustreiben der Form, hier ein Hineinarbeiten, dort Metallarbeit, hier reinste Steintechnik. Ein Meister aber hat auch dieses Kapitell geschaffen; das bezeugt das rhythmische Gefühl, das eine starke Asymmetrie durch die herüber- und hinüberziehenden Kurven unauffällig zu machen weiß, und die glänzende Feinheit der Arbeit. Ordnender geometrischer Verstand und sichere Hand scheinen mit freier Phantasie gepaart.

Der Drang nach Charakter und Ausdruck machte den ersten Meister zum Menschenbildner und ließ ihn auch die Dämonen vermenschlichen. Im Werke dieses Rankenmeisters blüht üppig die Tierphantastik, auch das ein archaischer, romanischer Zug. Spätromanische Häufung der Motive auch hier. Unter dem Drachen der rechten Ecke kriecht eine Schildkröte am Kapitellkelch abwärts (Abb. 18). Neben dem das Eckmotiv ergänzenden Drachen der Nebenseite windet sich eine Schlange empor, sicherlich eins der Lieblingstiere dieses alle Verschlingungen und Wellenbewegungen schätzenden Künstlers. An der darauffolgenden geraden Seite des Pfeilers, einer im Gegensatz zum Kapitell über der Rundsäule offenbar als unwichtiger beurteilten Stelle, läßt sich der Meister gehen, verzichtet er auf strenge Ordnung. Ein Teufel mit drachenähnlicher Fratze reitet mit einem schönen Menschenkopf (die menschliche Seele?) in der Hand, auf einem geflügelten Tier mit Greifenklauen und zwei Köpfen, einem kurzhalsigen Ziegenkopf, einem langhalsigen Drachenkopf, aus dessen weit aufgerissenem Maul die Beine eines Menschen heraushängen. Der Drache an der äußeren Ecke schlingt an dem Schwanz einer Schlange, die sich in großem Bogen um seinen Kopf windet und ihm entgegenzüngelt. Figur zwischen Drachen, Verschlingungen und Windungen genügend — selbst die langen Ohren nehmen daran teil —, aber alles freier, skizzierter.



a 16 b c



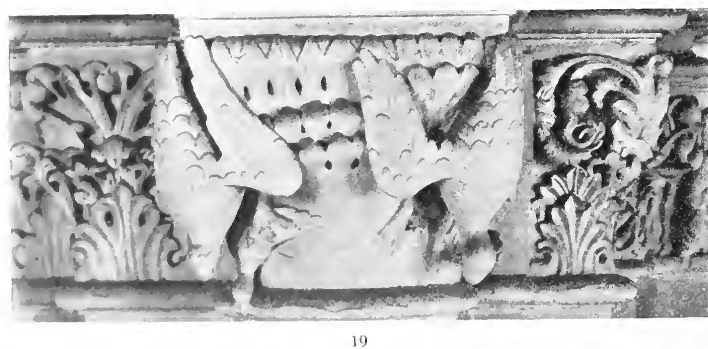
a 17 b



21



18



19



22



20

Abb. 16—22. Magdeburger Dom, Chorumgang. (21. 22 Details von 20)

Auf der nächsten Seite folgt ein Mann, nackt, im Lendenschurz, den Kopf der Richtung der Füße entgegengesetzt gewendet, und eine Keule, die auf der Schulter liegt, mit beiden Händen haltend. Die Figur ist leider zerstört und nicht vollendet.

Ein symmetrisches Adlerkapitell mit flüchtig gearbeiteten, zum Teil roh behauenen aufrechten Blättern zwischen den Tieren mag wegen der Tierornamentik und der Stelle, an der es sich befindet, dem Rankenmeister gehören. Die Blätter sind dann spätere Zutat (Abb. 19).

Sicher gehen wir erst wieder bei der Gestalt eines sitzenden Königs, auch noch an demselben Pfeiler unmittelbar neben einer schönen Ranke über einer Ecksäule (Taf. C, b). Das Gesicht hat dieselbe rundlich gleichmäßige, wenig ausdrucksvolle Behandlung wie der Prophet, und beide erscheinen durch dieses »mehr Form als Charakter« jugendlich und weiblich. Dieselbe Haarbehandlung in Massen, nur sind die Haare über der Stirn dreigeteilt. Der Reifen der Krone ist identisch mit dem, einem Mantelriemen ähnlichen Brustband des Propheten, hier wie dort ein mit Edelsteinen besetzter, stolaartiger und senkrecht herabfallender Gewandstreifen, der byzantinische Loros. Die Gewandfalten liegen auch schichtenweise übereinander, die Formen rund umkreisend. Es ist dieselbe Steintechnik und archaische Auffassung des Gewandes, das wie eine starre Masse den Körper umgibt und in regelmäßigen Kurven die Formen umschreibt, statt eigenen Gesetzen des Fallens zu gehorchen. Um so auffallender ist es, daß der Künstler eine Figur in ganzer Größe sitzend und isoliert an eine Stelle setzt, wo sie so deplaciert ist wie nur möglich. Die Knie, die beim Sitzen en face notgedrungen nach vorn kommen, nehmen die Stelle des Kapitells ein, die sich am weitesten zurückzieht; die Figur ohne Rücksicht auf die Kapitellform mit naturentsprechender Gliederung des Körpers sitzen zu lassen, wagt der romanische Künstler noch nicht. Die Form geht ihm über Funktion, und so verkümmern die Oberschenkel und der ganze Unterkörper. Der König macht eine höchst unglückliche Figur. Daß man aber überhaupt eine so frei sitzende Gestalt an dieser Stelle wagt, das Szepter so frei unterarbeitet, ist wieder spätest romanischer Stil: das Problem der Freifigur zu lösen versucht innerhalb des romanischen Architektur und Reliefzwanges. Vielleicht ist dieser Gedanke eines Königs in ganzer Figur dem Künstler, der die schöne Halbfigur des Propheten geschaffen hat, von dem ersten romanischen Meister eingegeben. Dafür spricht die Szepterhaltung, die starke Verschiebung der Augen gegeneinander und die drei Haarbogen über der Stirn. Aber wie ist diesem Meister alles formal erstarrt: keine Handlung, sondern strenge, ornamentale Frontalität, keine gewundenen Locken, und die szepterfassende Hand vollkommen steif, gleichmäßig Finger neben Finger gelegt. Die Schlange daneben ist nicht in die Handlung einbezogen, aber mit ihrer sehr fein berechneten Windung gibt sie die nicht zu verkennende Signatur unseres Meisters. Es war kein glücklicher Einfall, der diesen Meister der schönen Form und Linie mit den Gestalten des großen Charakteristikers konkurrieren ließ.

Der Pfeiler wird beschlossen von einer stehenden Eckfigur, die einen Strick in der Hand hat und hinter sich einen Fischschwanz. Sie ist ebenso unausgeführt wie der storchartige Vogel daneben, der mit langem, gebogenem Schnabel sich selbst am Schwanze rupft und wieder prachtvolle Kurven dabei entwickelt. Eine andere Eckfigur, die sich mit einer Hand an der Ranke hält, aber ebenso starr und leblos ist wie die erwähnte, nur als Form erfaßt, zeigt trotz der Unvollendung die Faltenschichten und erlaubt so, auch in jener Figur das Werk unseres Meisters zu sehen (Abb. 58).

An einem Pendant zum Prophetenkapitell legen zwei Drachen in S-förmiger Windung ihre Köpfe in der Mitte des Blockes zusammen (Taf. C, c, d). An den Ecken

die Köpfe menschlicher Figuren, deren Arme die Hälse der Drachen zweier anstoßender Seiten des Kapitells umklammern. Es ist ganz die Art von Rankenverschlingungen. Wie mit den Köpfen und Armen die Blockgrenze hergestellt wird, wie sich mit Hilfe zusammenlaufender Kurven die Einziehung des Drachenleibes am verjüngten Kelch mühelos vollzieht, wie präzise Bildhauerarbeit, fast freifigürliche Darstellung der Köpfe und Arme sich verbindet mit strengster ornamentaler Linienführung und architektonischer Anordnung: alles das ist an diesem Kapitell von klassischer Geltung. Höchstens das läßt sich einwenden, daß die Natürlichkeit der Darstellung innerhalb der ornamentalen Gestaltung bereits die äußerste Grenze erreicht. Ja, diese Köpfe — von unverkennbarer rundlicher Form und geschlossener Haarbehandlung unseres Künstlers — und die frei gearbeiteten Arme und Hände verlangen auch einen Leib, sind rein als Ornament nicht mehr recht erträglich.

Endlich erscheinen verbunden mit einem geflügelten Drachenkopf auch die Ranken selber. Das Motiv kommt zweimal vor; einmal so, daß die mit Krallen auf der Fußplatte stehenden Flügel dem Kopfe, der ein Blatt im Maule hält, angewachsen sind und sich in Blattranken fortsetzen (Taf. C, c), das andere Mal so, daß die Flügel zwei von der Seite gesehenen Drachen angehören, deren Hälse in das Maul des fratzenhaften Menschenkopfes münden. Die Ranke wird an den Ecken des Menschenkopfes von zwei schräg nach oben gerichteten Drachenköpfen angefressen. Diese zweite Redaktion scheint die für unseren Meister zutreffende, die erste aus dieser durch Mißverständnis entstanden.

Zwei Kapitelle, Drachen und Ranken verschlungen, sind von hinreißender Verve in der ornamentalen Linienführung und jener Freiheit der Form und Bewegung, wo die romanische Form anfängt überschritten zu werden. Einmal zwei hochgestelzte Vögel mit Drachenköpfen, die wie Hähne in Kampfstellung, den Hals tief gesenkt, mit den Unterseiten der Köpfe gegeneinandergefahren sind und nach den Ranken darüber schnappen (Abb. 38). Das andere Mal vier Drachen, zwei am Block, zwei am Kelch, wie in eiligster Bewegung herablaufend und im scharfen Bogen die Hälse gegeneinanderreckend (Abb. 24a). Es ist die äußerste Vereinigung von abstrakter Linie und freier Bewegung, deren die romanische Kunst fähig ist, an den Punkt gelangt, wo das Leben der Verschlingung von Mensch, Tier, Pflanze und Linie zum Ornament zu entspringen droht.

Von diesen beiden Kapitellen können wir doch nur das erste mit Wahrscheinlichkeit, nicht Gewißheit, unserem Meister zurechnen; das zweite gehört sicherlich einem anderen Künstler. Wenn wir beide dennoch schon hier anreihen, so geschieht es, um auf den methodologischen Gesichtspunkt aufmerksam zu machen, wie innerhalb der Ornamentik dieselben Motive doch nicht für die Autorschaft desselben Künstlers maßgebend sind. Das gilt in noch stärkerem Maße für sämtliche reinen Rankenkapitelle.

Rankenmeister nannten wir unseren Künstler und können ihm doch kaum ein einziges reines Rankenkapitell mit Bestimmtheit zuweisen. Wo wir Ranken finden in Verbindung mit Tierornamentik wie an dem inneren Pfeiler des südlichen Chorumganges mit Schlangen, Hasen und mit Adlern, die senkrecht herabhängen, mit gebreiteten Flügeln den Block, mit gekrümmtem Hals den Kelch markierend, da zeigt die Ranke einen besonderen Reichtum von Windungen, lauter Verschlingungen, ohne deutlichen Ansatzstiel und mit Blättern, die sehr gewölbt, kraus und elastisch scheinen, wenn auch vollkommen ornamental, unnaturalistisch gebildet (Abb. 17a). Es ist dieselbe quellende Häufung der Motive, dieselbe barocke Windung und Krümmung der Blätter wie bei den breitlappigen Kapitellen. Das ist vielleicht die Ranke unseres Meisters. Wir finden


a b c
23


a b c
24


25


a b
26


27


a b
28

Abb. 23—26. 28. Magdeburger Dom, Chorumgang. Abb. 27. Münster. Dom, Vorhalle

sie sonst noch in Verbindung mit figürlichem Ornament und sehr selten allein. An einer Stelle, über einer Ecksäule, scheint die Figur ausgebrochen zu sein (Abb. 16a).

Ein Kapitell mit urwaldmäßig verschlungenem Rankendickicht hätte vielleicht in vollendetem Zustand die Art unseres Meisters am eindringlichsten geoffenbart (Abb. 20). Die beiden Köpfe in den Ecken verraten in der Fügung der Haare seinen Stil. An sich aber ist dies Motiv das des Meisters der breitlappigen Kapitelle, und der Ausdruck des Jünglingskopfes, das Blatt darüber scheinen auf ihn zurückzugehen, was um so begreiflicher, als sein Kapitell ebenfalls unvollendet daneben steht (Abb. 20, 21, 22).

Für die anderen Rankenkapitelle halten wir den Meister für verantwortlich, aber glauben nicht sie von ihm selbst gearbeitet.

Drei markante Varianten, die öfter wiederkehren, heben wir hervor.

1. Eine Ranke, kantig im Durchschnitt, in einfachen, klaren Windungen, meist nachlässig wie eine Schnur verschlungen und immer mit deutlichen, aufsteigenden Stielansätzen. Also den gestielten Ranken nahestehend (Abb. 16 b, 17 b).

2. Eine Ranke, stark gerippt und gedreht wie ein Tau. Ebenfalls mit Ansatzstielen (Abb. 16 c).

3. Eine Pseudoranke. Am Kelch Palmetten, deren Mittelrippen den Blockecken entsprechen, mit rankenartigen Abzweigungen, und deren äußerster umfassender Zweig zum Blockrande emporgeht und sich dort nach innen in großer Volute legt (Abb. 23 c). Das Palmettenmotiv des ersten Meisters in der Übersetzung in die Rankensprache und mit der richtigen Benutzung der Außenranke zum Zusammenschluß und zur Reihung mehrerer Palmetten. In dieser strengen Form sind sie Naumburger Rankenkapitellen ähnlich, aber elastischer, reicher, schwungvoller.

Von unserem Meister aber sagen wir abschließend, daß er an Schönheit und Geschmack das ersetzt, was ihm an Charakteristik und Kraft des anderen Meisters abgeht. Auf die freie, lebendige, die Architektur durchbrechende Behandlung hin angesehen, die Unerschöpflichkeit der Phantasie, den Reichtum der Erfindung und die dennoch ornamentale Zusammenfügung dürfen wir — innerhalb des spätromanischen Gesamtniveaus — die Werke der beiden Meister in ihrem Eindruck zusammenstellen, wie Barock und Rokoko.

MAFFEO OLIVIERI,
EIN VENEZIANISCHER KLEINBRONZENKÜNSTLER DER RENAISSANCE

VON WILHELM BODE

Die Bestimmung einer bisher nicht erkannten Persönlichkeit unter den italienischen Meistern der Renaissance, von denen uns Kleinbronzen erhalten sind, muß als Fortschritt in unserer Wissenschaft dieser Kunst besonders dankbar begrüßt werden; denn die Zahl der gesicherten Meister wie die der Bronzen, welche wir diesen Künstlern unter ein paar tausend auf uns gekommenen künstlerisch bedeutungsvollen Arbeiten zuschreiben können, ist nur eine kleine. Seitdem die Kritik hier eingesetzt hat (freilich ist darüber erst etwa ein Jahrzehnt verflossen), konnte noch nicht mehr als etwa ein Dutzend Künstler der Früh- und Hochrenaissance festgestellt und kaum zweihundert Bronzestatuetten und Bronzegefäße konnten diesen zugewiesen werden. Auch dabei blieben noch manche Zweifel, deren völlige Beseitigung nur allmählich gelingen wird. Zweifelhaft war vor allem in den Arbeiten, die wir ihm zuwiesen, gerade der Kleinkünstler, über dessen Persönlichkeit und Werke wir urkundlich am besten Bescheid wissen: Pier Jacopo Alari Bonacolsi, genannt Antico. Ein glücklicher Fund in der herrlichen Bronzensammlung des Wiener Hofmuseums, dessen Resultat Dr. Hermann im Österreichischen Jahrbuch zu veröffentlichen im Begriff steht, gibt jetzt Klarheit über diesen Künstler und bestätigt nicht nur die Zuschreibungen, die wir ihm vermutungsweise gemacht haben, sondern vermehrt zugleich die Zahl seiner erhaltenen Werke. Gleichzeitig ist es mir, wie ich im folgenden nachzuweisen hoffe, gelungen, wieder einen neuen Künstler aus dem Kreise dieser italienischen Bronzebildner festzustellen.

In meiner Publikation der »Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« hatte ich auf die beiden Bronzekandelaber im rechten Querschiff von San Marco zu Venedig aufmerksam gemacht, die laut der Inschrift von einem Brescianer Maffeo Olivieri[1]) 1527 gefertigt wurden, und hatte darauf hingewiesen, daß »die stark bewegten Figürchen wie der phantasievolle Dekor daran einen Künstler zeige, der für die Schaffung von Bronzestatuetten besonders veranlagt war«. Damals war mir entgangen, daß gerade unsere Berliner Sammlung von Kleinbronzen eine kurz vorher erworbene Statuette besitzt, die im Stil und in der Haltung so auffallend mit einzelnen Gestalten an den Leuchtern übereinstimmt, daß sie wohl mit Sicherheit als ein Werk desselben, nach seinen Lebensverhältnissen bisher ganz unbekannten Künstlers bestimmt werden kann.

[1]) Im Text meines oben angeführten Werkes hatte ich irrtümlich, den Bestimmungen einiger Guiden und Handbücher folgend, Camillo Alberti als den Künstler dieser Kandelaber bezeichnet. Alberti ist aber vielmehr der Gießer der zwei Bronzekandelaber im linken Querschiff.

Die beiden Bronzeleuchter in San Marco sind durch die Inschriften darauf als Arbeiten des Olivieri bezeugt. Sie lauten übereinstimmend auf beiden: ALTOBELLVS · AVEROLDVS · BRIXIANVS · EPIS · POLEN · VENET · LEGAT · APOSTOLICVS · DEO · OPT · MAX · DICAVIT und MAPHEVS · OLIVERIVS · BRIXIANVS · FACIEBAT. Nach Angabe von Maria Sanuto wurden sie am 23. Dezember 1527 vom Erzbischof Arnoldo der Kirche San Marco geschenkt. Sie werden also wohl nicht viel früher angefertigt sein. Es sind schlanke Kirchenleuchter in der Form, die aus dem Mittelalter überkommen war und deren klassischen Aufbau für die Renaissance Riccio in seinem großen Osterkerzenleuchter im Santo zu Padua ausgeprägt hatte. In den verschiedenen Zonen, aus denen diese fast zwei Meter hohen, nur in dem figürlichen Schmuck etwas verschieden gebildeten Leuchter zusammengesetzt sind, wird eine der obersten von sechs nackten oder fast nackten jungen Männern gebildet, die auf ihrer linken Schulter das Oberteil des Leuchters, das sie mit der Rechten stützen, zu tragen scheinen (Abb. 1). Mit diesen Gestalten in Bildung und Bewegung, ja selbst in der Ausführung fast übereinstimmend ist die Adamstatuette im Kaiser-Friedrich-Museum, wie dies ihre Gegenüberstellung in den Abbildungen[1]) am besten zeigt. Das hastige Ausschreiten, das scharfe Vorstellen einzelner Körperteile und das Zurückschieben anderer, die Haltung der Arme, die in jenen Lastträgern des Kandelabers sich aus ihrer Tätigkeit ergeben: alles das ist beim Adam fast getreu übernommen, ohne daß es hier freilich durch das Motiv notwendig oder nur berechtigt wäre. Adam, eine jugendliche, völlig nackte Gestalt, nur charakterisiert durch den Spaten mit langem Schaft, greift diesen mit beiden Händen, um ihn von seiner linken zur rechten Seite hinüberzuheben, etwa wie ein



Abb. 1
Oberteil eines Kandelabers
von Maffeo Olivieri in S. Marco, Venedig

[1]) Obige Abbildungen von Teilen dieser Leuchter konnten leider nur nach Lichtdrucken in Onganias »Tesoro di San Marco« hergestellt werden, da Aufnahmen an Ort und Stelle wegen des dunkeln Platzes, an dem sich die Leuchter (deren zeitweise Entfernung zu diesem Zweck abgelehnt wurde) befinden, nur im Hochsommer möglich sind. Mit diesem Bescheid der Fabbriceria von San Marco erhielten wir noch die Mitteilung, daß für die Aufnahmen eine



MAFFEO OLIVIERI

BRONZESTATUETTE DES ADAM

IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

Soldat, der sein Gewehr zu schultern im Begriff ist, und schreitet dabei rasch vorwärts. Ob der Künstler zu dieser wohl einzig dastehenden Auffassung des Adam (denn nur als solchen weiß ich die Figur zu deuten) einen besonderen Grund hatte, ist nicht zu erraten und würde auch kaum festzustellen sein, wenn gelegentlich eine Eva als Gegenstück dazu gefunden werden sollte. Das Wahrscheinlichste ist, daß der Künstler Studien, die er für jene Figuren an den Kandelabern gemacht, und ein Motiv, das er liebgewonnen hatte, in freier Weise zu wiederholen wünschte. Die Übereinstimmung mit jenen Tragfiguren am Kandelaber beschränkt sich aber nicht nur auf diese sehr eigenartige Bewegung; auch die Formengebung ist die gleiche: die schlanke Bildung, die wenig akzentuierte Anatomie, die kleinen Köpfe mit dem wenig individuellen Typus und dem krausen Haar. Und ebenso ist die unbestimmte malerische Behandlung, die mehr andeutet und skizziert als durchführt, hier wie dort die gleiche.



Abb. 2
Unterteil eines Kandelabers
von Maffeo Olivieri in S. Marco, Venedig

Das in dieser frühen Zeit des Cinquecento in Norditalien sehr auffallende Streben nach stärkster Bewegung und schärfster Ausbildung des Kontrapostes, welches diese nackten, in lebhafter Fortbewegung begriffenen Jünglingsfiguren charakterisiert, findet sich kaum weniger scharf ausgeprägt bei den sitzenden Figürchen in den Nischen am mittleren Teil der beiden Kandelaber (Abb. 2). Die sieben Tugenden, die typischen jugendlichen Frauengestalten, und als achte eine ältere nackte männliche Figur, hocken vor ihren kleinen flachen Nischen meist in der bewegtesten Haltung. Die Gegensätze in der Stellung der einzelnen Körperteile sind hier fast noch auffallender als in jenen schreitenden Figuren. Die Körper sind voller, weicher und reizvoller, den Gestalten eines Giorgione und Palma verwandt, denen sie aber in Kenntnis des Körpers überlegen sind. Auch hier derselbe malerische Sinn in der Ausführung wie bei den nackten Männerkörpern der Träger. Die phantastischen Masken bärtiger Männer an den Füßen der Kandelaber beweisen, daß der Künstler auch in der Charakteristik Hervorragendes leisten konnte, wie die kleineren Köpfe gefesselter Gestalten darüber auch für die Kraft im Ausdruck, über die Olivieri verfügte, Zeugnis ablegen.

---

gesetzliche Taxe von 80 Lire zu zahlen und außerdem 8 Negative »perfettissime« und je 2 Abzüge davon gratis an die Fabbriceria abzuliefern wären. Wahrlich eine eigentümliche Förderung der kunstwissenschaftlichen Studien! Die Red.



Abb. 3. Maffeo Olivieri
Statuette einer nackten Tänzerin
Im Musée du Louvre, Paris

Die charakteristischen, sehr eigenartigen Eigenschaften dieser Figürchen: lebhafte Bewegung, starker Kontrapost bis zu übertriebenen Verschränkungen, tüchtige naturalistische Durchbildung bei feinem Formensinn, finden wir in ähnlicher Weise wie bei diesen Bronzen bei ein paar von mir schon in den »Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« (Taf. 82) zusammengestellten nackten Figürchen und einer ganz ver-

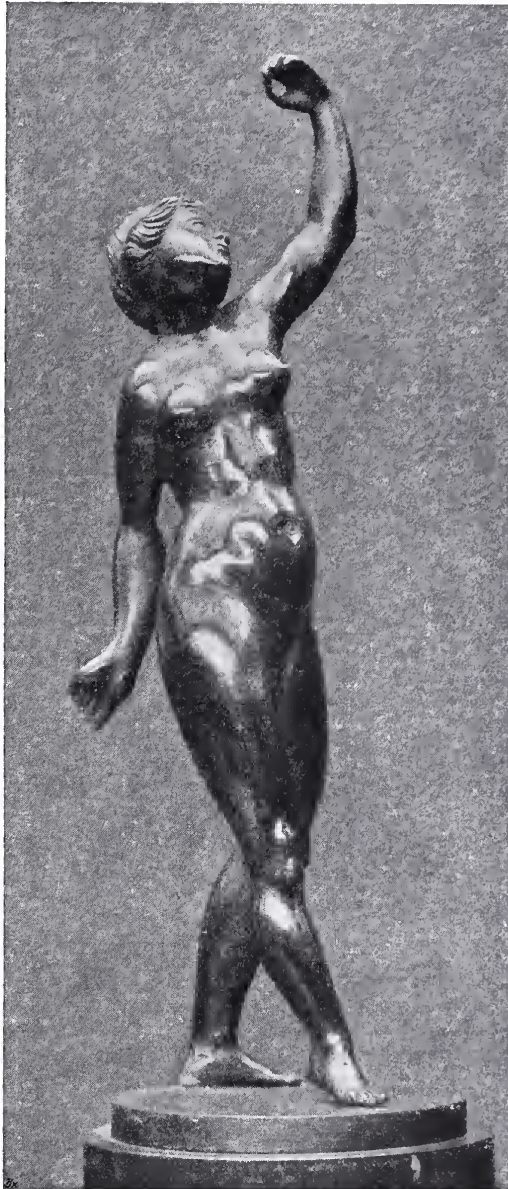


Abb. 4. Maffeo Olivieri
Statuette einer nackten Tänzerin
Im Musée Cluny, Paris

wandten, mir erst neuerdings bekannt gewordenen nackten Tänzerin in der Sammlung des Musée Cluny, bei denen schon das bewegte, bei andern Künstlern ganz ungewöhnliche Motiv des Tanzes auf unseren Meister hinweist. Besonders bezeichnend scheint mir die größte dieser Bronzestatuetten, die Tänzerin in der Thiers-Sammlung des Louvre (Abb. 3); die verschränkte Stellung der Beine, die divergierende Haltung der Arme, der



Abb. 5. Maffeo Olivieri
Statuette eines tanzenden Fauns
Im Besitz von Gustave Dreyfus, Paris

Typus des Gesichts, die Fülle der Figur, Anordnung und Behandlung des Haares finden wir ganz ähnlich bei den verschiedenen Figuren der Kandelaber. Aufs engste verwandt ist dieser Figur die etwas kleinere Tänzerin im Musée Cluny (Abb. 4), bei der in dem mehr gemessenen Schritt und dem aufwärtsgerichteten Kopf eine ebenso charakteristische Tanzbewegung wiedergegeben ist wie in der Tänzerin des Louvre in der wirbelnden



Abb. 6. Maffeo Olivieri
Statuette einer nackten Tänzerin
In der Sammlung Bischoffsheim, Paris

Drehung bei geneigter Kopfhaltung. Eine sehr ähnliche Haltung zeigt der ebenso im Tanz sich drehende Faun in der Sammlung Gustave Dreyfus, der freilich, dem Charakter der Figur entsprechend, muskulös und schlank gebildet ist (Abb. 5). Einfacher in der Bewegung ist das kleinere anziehende Figürchen einer nackten Tänzerin in der Sammlung Bischoffsheim zu Paris (Abb. 6). Im Musée Cluny ist zusammen mit der

Tänzerin das Bronzefigürchen einer sitzenden, ganz zur Seite gewandten nackten Frauengestalt ausgestellt, die in der Auffassung und Behandlung der vollen Formen mit jener Figur übereinstimmt. Sie erscheint wie eine Aktstudie zu einer der Tugenden an den beiden Kandelabern (vgl. Abb. 2).

Im Text meines Bronzewerkes hatte ich diese Figuren mit dem Adam zusammen als die Werke einer eigenartigen Richtung der paduanisch-venezianischen Kunst in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts bezeichnet und in unmittelbarer Verbindung damit die größere Figur der »Fama« im Kaiser-Friedrich-Museum genannt. Die Art wie sie geradeaus daherschreitet, ihre stolze, gestreckte Haltung, die frauenhafte Bildung geben zusammen eine Erscheinung, die nicht unwesentlich verschieden ist von der der vorstehend zusammengestellten Figürchen; doch läßt sich dies sehr wohl aus der neuen, abweichenden Aufgabe, die sich der Künstler hier gestellt hatte, erklären. Dies mächtige Ausschreiten, die weiche Behandlung des Körpers, der Schnitt des edlen Gesichts, die Behandlung der Haare und ihre Aufmachung bis auf den Schopf über der Stirn, genau wie bei der Tänzerin im Louvre, sind wieder Eigenschaften, die diesem Figürchen mit den vorgenannten Statuetten gemeinsam sind, so daß wir es gleichfalls wenigstens vermutungsweise dem Maffeo Olivieri zuschreiben dürfen.

Der figürliche Schmuck der bezeichneten Kandelaber in San Marco und die stilistisch damit übereinstimmenden Bronzestatuetten ergeben das Bild eines Künstlers, der in sehr eigenartiger Weise in der Plastik Venedigs die Hochrenaissance einleitet. Schon in dem Paduaner Francesco da Sant Agata, dessen einziges beglaubigtes Werk etwas früher, im Jahre 1520 entstand, lernen wir einen Künstler kennen, der im Gegensatze zu der gleichzeitig noch blühenden Schule der Lombardi nicht mehr in naiver, klassizistischer Weise auf naturalistische, aber gefällige Wiedergabe der bekleideten Figur, sondern in fast antikem Sinn auf typische Gestaltung des nackten Körpers und Betonung der Schönheit desselben durch feine Verhältnisse und geschlossene Zusammenhaltung der Körperteile, gesteigerten dramatischen Ausdruck und pathetische Auffassung ausging. Olivieri erstrebt bei ähnlichem Schönheitssinn, besserer Kenntnis und freierer, mehr malerischer Behandlung gerade die Darstellung lebhaftester Bewegung und stärkster Gegensätze in der Stellung der Körperteile, worin er bis an die Grenze des plastisch Darstellbaren geht. Ähnliches finden wir in Venedig schon etwas früher in Giorgiones späteren Werken, namentlich in der »Ehebrecherin« der Galerie zu Glasgow und in dem »Konzert« des Louvre, selbst schon in einzelnen Figuren des Fondaco dei Tedeschi. Wie hier, so ist auch bei unserem Künstler die Bewegung an den Kandelaberfiguren zuweilen gesucht, in seinen Einzelfiguren ist sie dagegen meist durchaus natürlich, da sie aus dem Motiv sich ergibt; auch die schwierigsten momentanen Stellungen sind mit ebenso viel Wahrheit und Geschick wie Geschmack von ihm zur Darstellung gebracht. Seine Auffassung kam jedoch in der Plastik Venedigs nicht zur Herrschaft, da schon unmittelbar nach der Anfertigung der Kandelaber Olivieris durch Jacopo Sansovinos Übersiedelung nach Venedig die Formengebung Michelangelos hier die herrschende wurde. Um so wertvoller sind uns die wenigen feinen Erzeugnisse eines der eigenartigsten und ausgezeichnetsten Bildner Venedigs, über dessen noch völlig unbekannte Lebensverhältnisse die Urkundenforschung hoffentlich bald Licht bringen und dessen Werk mit der Zeit gewiß noch bereichert und sicherer festgestellt werden wird.

BERNAERT VAN ORLEY

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

III. ORLEYS TÄTIGKEIT ZWISCHEN 1521 UND 1525

Aus den Jahren 1521 und 1522 besitzen wir inschriftlich beglaubigte Schöpfungen Orleys, die, den Aufgaben nach verschieden voneinander, eine reiche Vorstellung bieten. Nach dem stilkritischen Brückenbau betreten wir wieder festes Land.

Der Hiobsaltar in der Brüsseler Galerie[1]), ein umfangreiches Triptychon, ist vom Anfang bis zum Ende eigenhändig durchgeführt und schon durch die Art der Signierung als eine Arbeit gekennzeichnet, an der gespannter Ehrgeiz tätig war. Ein neuartiges Werk, in dem der Meister sich löste von der heimischen Tradition und der handwerklichen Gewöhnung. Minder bekannt, aber kaum weniger lehrreich ist die heilige Familie, die der Louvre 1902 auf der Vente Otlet[2]) zu Brüssel erworben hat, ein Beieinander von vier Figuren, eine mit Raffaelscher Kompositionskunst gefügte Gruppe. Das Madonnenbild im Louvre ist signiert: Bern. Orleyn Pingebat Anno Verbi 1521 (Abb. 31).

Ein fast ganz unbekanntes, stilistisch nah verwandtes Madonnenbild[3]), das kürzlich in Burgos aufgetaucht, sich im spanischen Privatbesitze befindet, trägt die Inschrift: Ber. Orleiy Faciebat An. 1522 (Abb. 32).

Das Hiob-Triptychon ist mehrfach signiert. Auf dem reich gezierten Pfeiler links im Mittelbilde: Orley, darüber die Devise »Elx·Synē·Tyt«, unten 1521 und dazwischen ein Wappenschild (silbernes Schild mit zwei senkrechten Streifen). Dasselbe Wappen ist weniger anspruchsvoll angebracht in dem Apostelaltare zu Wien. Der sitzende Wappenhalter oberhalb des Medaillons mit der Inschrift trägt es. Darauf hat mich G. Hulin gütigst hingewiesen. Das so überlieferte Wappen des Malers wird wohl seine Abstammung von der alten und edlen Familie der Orley bestätigen. Am unteren Rande der Brüsseler Mitteltafel steht: ·Bernardus·Dorley·Bruxellanus·Faciebat·$\bar{A}^{O}$·$\overline{DNI}$·M^{O}·$CCCCC^{O}$·XXI IIII^{A}·MAY: davor und dahinter das schon vom Apostelaltar her bekannte Monogramm, das aus B, O und V (?) zusammengesetzt erscheint. Das Werk wurde im Auftrage der Statthalterin Margarete als Geschenk für Antoine de Lalaing,

---

[1]) Nr. 41 (Fétis), 335 (Wauters), früher in der Sammlung des Königs Wilhelm von Holland, Versteigerungskatalog Nr. 25—29, Phot. Hanfstaengl und Braun.

[2]) Auktionskatalog (mit Lichtdruck) Nr. 7. 108×89 cm. Angeblich früher im Besitze des englischen Königs Jacob II. und des Marquis de Peralta.

[3]) Eine freie Wiederholung danach, wesentlich schwächer, wohl Werkstattkopie, ist die heilige Familie in der Brüsseler Galerie, Nr. 45 (Fétis), Nr. 338 (Wauters); bei Fétis verständig katalogisiert als »Orley-Kopie nach Raffael«, bei Wauters als »Colin de Coter«.



Abb. 31. Bernaert van Orley
Die heilige Familie
Paris, Louvre

den Herrn von Hoogstraeten, ausgeführt und nicht gerade pünktlich bezahlt, da noch 1532 eine Zahlung für das Bild »sur la vertu de patience« gebucht ist.

Die biblische Geschichte ist weder deutlich noch schlicht illustriert. Der Auftrag oder der Wunsch des Malers rückte einen Vorgang in die Mitte, der einen nie gesehenen Anblick bot und dem Maler Gelegenheit gab, eben gelernte Künste zu zeigen. Dar-

gestellt ist der Hauseinsturz, der die Söhne und Töchter Hiobs vernichtet. Auf dem linken Flügel ein anderes Unheil, das den Dulder trifft: seine Herden werden von Kriegern fortgetrieben; rechts steht Hiob vor seinem Hause und hört mit der Geste ergebenen Schmerzes die Schreckensnachrichten aus dem Munde der vor ihm knienden vier Männer[1]).



Abb. 32. Bernaert van Orley
Die heilige Familie
Spanischer Privatbesitz

Mit der Geschichte Hiobs ist, wie in einer moralisierenden Predigt, das Gleichnis von dem reichen Mann und dem armen Lazarus verknüpft und außen auf den Flügeln dargestellt.

[1]) Diese Darstellung wird im Brüsseler Katalog anders gedeutet.

Zu den Szenen der Außenseite, die geschickt in symmetrischer Gliederung je in zwei Stockwerken auf die beiden Flügel verteilt sind (zwischen den beiden Flügelbildern ist eine sehr breite[1]) und reich gezierte Rahmenleiste anzunehmen), besitzen wir den Entwurf, damit eine gesicherte Originalzeichnung Orleys von 1520 etwa, im British Museum[2]), die schönste und bedeutendste Zeichnung, die mir von dem Meister bekannt geworden ist, mit Feder und Weißhöhung auf dunkler blaugrauer Grundierung ausgeführt (Lichtdrucktafel). Diese Zeichnung weicht freilich so stark von den Bildern ab, daß der Ausdruck Entwurf vielleicht beanstandet wird. Die vier Glieder der Komposition sind ganz anders geordnet als auf den Flügelbildern. Zur Haupt- und Mittelszene in der Vorarbeit ist das Gastmahl des Reichen genommen, das im Altarbild bescheiden auf die linke Seite geschoben, in der Halle oben sichtbar wird. Vielleicht ging eine frühere Absicht dahin, das Gleichnis im Inneren des Flügelaltars darzustellen, und die Verlegung der Darstellung nach außen zwang zu der tiefgreifenden Umgestaltung der Komposition. Oder Orley hatte anfänglich Neigung, die Außenseite mit einer zentralen Komposition zu dekorieren, und erkannte erst später, daß der Dualismus der Flügelbilder, die überdies nicht unmittelbar aneinanderschlossen, seinem Entwurfe widersprächen.

Der Entwurf fügt die Figuren symmetrisch in das Gerüst der reichen Renaissancearchitektur. An der Tafel in der Mitte gestikulieren die Figuren recht bedeutungslos. Die Neigung zu dramatischer Lebhaftigkeit kann sich hier noch nicht so stark betätigen wie bei der Ausführung des Altarwerkes. Die Bettlergestalt links vorn ist ähnlich gelagert wie im Gemälde, aber weit milder im Ausdruck. Rechts vorn der Reiche in der Hölle, umklammert von einem Teufel. In einem Gemache, mehr im Mittelgrunde, auf dieser Seite, ist der Reiche auf dem Sterbebette zu sehen, eine ähnliche Gruppe wie auf dem rechten Flügelbilde des Altares. Die Damen an der Tafel bewegen sich mit lässiger Anmut; ihre Gewandungen erinnern in Fluß und Wirbel an das Faltenspiel im Hospitalbilde von 1520 und an die nicht viel früher entstandene Beweinung Christi aus der Dudley-Sammlung.

Der erste Eindruck von dem Hiobsaltar ist Überraschung. Wer das Schaffen Orleys bis hierher verfolgt hat, meint Kräfte zu spüren, die in den früheren Arbeiten nicht mittätig gewesen seien. Der Entwurf, die Zeichnung in London, scheint sich eher aus dem Früheren zu entfalten. Die neue Absicht, die Steigerung der Ausdrucksmittel, setzt zwischen dem Entwurf und der Ausführung ein. Es wäre aber voreilig, von dem Altar eine Entwickelungsphase zu datieren. Was hier so grell und laut sich ankündigt, lebt nicht weiter, scheint in dieser Entladung zu verpuffen. 1521 sucht Orley die Grenzen seines Talentes nach mehr als einer Richtung zu verrücken. Eher gesteigertes Selbstbewußtsein und erweiterte Kenntnisse als natürliche Entfaltung seiner Begabung bringen das Neue hervor, lassen den Meister die Sensation des Mittelbildes wagen.

Die merkwürdigste Figur auf dem rechten Flügel, der Reiche im Fegefeuer, ist aus Raffaels Fresko, der Vertreibung Heliodors, entlehnt, frei kopiert nach der Figur des niedergeworfenen Heliodors. Diese Beobachtung, die übrigens nicht neu ist, erinnert an eine der Kräfte, die von außen Orleys Kunst bestimmten. Orley lernte Raffael kennen. Die Legende, daß er bei Raffael in der Lehre gewesen sei, lasse ich beiseite.

[1]) Das Mittelbild ist 174 cm breit, die beiden Flügel zusammen nur 156.

[2]) 1899 erworben, von Sidney Colvin richtig bestimmt, ungenügend publiziert Kleinmann, Vlämische Zeichnungen, Ser. I, Bl. 8 — 38,6×54,2 cm.



BERNAERT VAN ORLEY

DER REICHE UND DER ARME LAZARUS

ZEICHNUNG IM BRITISH MUSEUM ZU LONDON

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Reisen nach Italien, von denen eine sehr späte Urkunde berichtet, sind schwer in seiner Laufbahn unterzubringen. Er brauchte nicht zu reisen, um Raffael so kennen zu lernen, wie er ihn kennen lernte. Kupferstiche mit des Römers Erfindungen, Studien-



Abb. 33. Bernaert van Orley
Die heilige Familie
Brüssel, M. Dansette

blätter von der Hand Raffaels, vielleicht auch das eine oder andere Gemälde konnte er in Brüssel sehen, und gewiß sah er die Kartons zu den Geweben der Sixtinischen Kapelle, damit eine der reinsten Äußerungen der römischen Hochrenaissance. Er hatte Gelegenheit, sein Ideal monumentaler Kompositionskunst nach den höchsten Mustern



Abb. 34. Bernaert van Orley
Innenseiten der Flügel des Hanneton-Triptychons
Brüssel, Kgl. Gemäldegalerie

zu formen. Die oft wiederholte Notiz, daß Orley die Webearbeit nach den Raffaelschen Kartons zu überwachen gehabt habe, läßt sich zwar nicht auf eine glaubwürdige Quelle zurückverfolgen; daß Orley aber, in vielfacher Beziehung zu den Brüsseler Bildwebern, die vornehmste Arbeit, die zwischen 1517 und 1519 dem Gewerk zufiel, eifrig verfolgte, ist ganz gewiß.

1520 lernte Orley Dürer kennen. Der Umgang der beiden Meister muß ziemlich intim oder doch von einiger Dauer gewesen sein, da ja der Deutsche den Brüsseler sorgfältig in Ölfarbe malte. Die Berührung mit Dürer konnte den Niederländer mindestens lehren, daß neben römischer Größe noch andere Wege dem Befreiten offenständen.

Die dritte Kraft, die etwa seit 1516 auf Orleys Kunst wirkte, war Jan Gossaerts Vorbild. Hier konnte der Brüsseler leicht lernen und so, daß er sich nicht als Empfänger bloßstellte. Selbst für unsere Kritik ist es schwer, genau abzugrenzen, was er übernahm. Ich habe Gossaert geschildert als einen Meister, der oft geschmacklos, aber nie oberflächlich ist. Er war anscheinend schon 1508 in Italien gewesen und besaß 1512 etwa, da Orley unsicher begann, die Herrschaft über einen selbstgeschaffenen oder doch auf eigenem Feuer zusammengeschmolzenen Stil.

Orleys Hiobsaltar erinnert an Gossaert in der Malweise, in der Modellierung mit durchsichtigen kühlen Schatten und starken Reflexen, in der rund geführten Kontur, den starken Verkürzungen und dem übertriebenen Formenreichtum, der hie und dort zur Schau gestellt wird. Nichts ist charakteristischer für diese Stilstufe Orleys als »Charakterköpfe«, die aus lauter Runzeln, Falten und Beulen bestehen. Das Zuviel an Formendetail tritt um dieselbe Zeit auch bei anderen Meistern hervor. Was aber ehrlicher Kampf um die Naturform in ihrer unendlichen Kompliziertheit sein kann, ist hier nichts als geräuschvolles Scheingefecht.

Ein Werk der Hochrenaissance, soweit von niederländischer Hochrenaissance gesprochen werden darf, ist die heilige Familie von 1521 im Louvre[1]). Die Geschlossenheit der Gruppe, die großen und runden Gesten, die fleischigen Formen, die leere Schönheit des jugendlichen Engels, die Greisenwürde Josephs, das allzu graziös stehende Christkind, die schön geformten Hände: all das ist neu in der niederländischen Kunst und gewiß nicht lange vor 1521 Eigentum unseres Malers. Neben diesem Bilde erscheint der Stil der älteren Madonnen Orleys knospenhaft. Die ähnliche heilige Familie aus Burgos von 1522 wirkt ein wenig altertümlicher und strenger, zum Teil infolge des besseren Zustandes. Der Zustand des spanischen Bildes ist gut, abgesehen von den ausgesprungenen Stellen an der Tafelspalte. Raffaelisch sind diese beiden Madonnen gewiß; doch vermag ich nur eine relativ unwesentliche Entlehnung nachzuweisen. Die Komposition aus Burgos scheint inspiriert zu sein von Raffaels großer heiliger Familie Franz' I. Nicht nur daß die Gruppierung der Familie und die Bewegung des Kindes ähnlich sind, was namentlich in der Brüsseler Variante[2]) offenbar wird, entlehntes, wenn auch verarbeitetes Motiv ist auch der von links, bei Raffael stürmende, hier fliegende, bei Raffael Blumen streuende, hier die Krone bringende Engel.

---

[1]) Eine alte Kopie, vielleicht in Orleys Werkstatt entstanden, wurde in Florenz im Dezember 1908 durch L. Bastinelli versteigert. (Nr. 41 des Auktionskataloges — 48×39 cm.) Der Kopf des Christkindes hier der Mutter zugewandt. Eine alte Kopie der Madonna mit dem Kinde allein befand sich vor 15 Jahren im Berliner Privatbesitze.

[2]) Deshalb beruht die Bestimmung im alten Brüsseler Katalog »Orley — Kopie nach Raffael« auf richtiger Empfindung.

Unmittelbar nachbarlich zu den signierten Madonnenbildern von 1521 und 1522 steht eine heilige Familie, die 1883 zu Brüssel auf der Auktion Nieuwenhuys verkauft wurde[1]) (Abb. 33). Der schöne Madonnenkopf, der schönste, der dem Meister gelungen ist, genau von vorn sichtbar, mit noch höherem Kopfputz als in dem Bilde aus Burgos. Das Kind hat seinen linken Arm um den Hals der Mutter gelegt und beugt sich lustig in überaus freier Bewegung zu dem Vater, mit der Rechten in den Bart des Alten fassend. Das Christkind ist ähnlich wie in dem Louvre-Bilde. Der Steinsockel rechts stimmt in der Dekoration zwar nicht mit dem dieses Bildes überein, wohl aber auffallend mit dem Sockel in der zu Florenz verkauften Werkstattkopie.

Ein Gewinn, den die Betrachtung der um 1521 entstandenen Madonnentafeln Orleys mit sich bringt, ist die erhöhte Sicherheit vor dem Hanneton-Altar[2]) in der Brüsseler Galerie, dem Triptychon mit der Beweinung Christi im breiten Mittelfelde (Lichtdrucktafel und Abb. 34). Es lag keine ernstliche Veranlassung vor, dieses bedeutende Werk aus der Reihe der Orleyschen Schöpfungen herauszureißen, was A. J. Wauters in den beiden jüngsten Katalogen des Brüsseler Galeriekataloges getan hat, um so weniger, als Decamps den Altar als Orleys Arbeit in Ste-Gudule (wo das Grab Philippe Hannetons ist) beschreibt. Die Stilprüfung bestätigt den Bericht der Tradition. Der Stifter starb nicht 1521 (1522), wie Fétis angibt, sondern erst 1529, so daß wir nicht gezwungen sind, den Altar vor 1521 anzusetzen.

Das gemeinsame Leid beugt die fünf Trauernden dem Leib Christi zu und dicht aneinander. Die zwei Männerköpfe rechts oben erscheinen wie zur Raumfüllung hinzugetan. Nicht viel mehr als die, im Verhältnis zur Bildfläche großen, Köpfe und einige Hände werden sichtbar, so daß die Tafel mit Ausdruck gleichsam überlastet erscheint. Der Meister wollte intensiv und ernst mit den Zügen und Gesten des Schmerzes wirken. Das Mittelbild ist sorgfältig, wenn auch nicht mit gleichmäßiger Sorgfalt durchgebildet. Einige Köpfe, wie namentlich die jugendliche von vorn sichtbare Frau, sind in ihrer Stilart vollkommen. Der bärtige Männerkopf zu äußerst rechts erscheint verunglückt. Die Porträtflügel sind obenhin gezeichnet und leer in der Form, und die Verkündigung außen ist derb und lieblos ausgeführt.

Statt des einfachen Profils wählt Orley oft, hier und sonst, eine gefährlich komplizierte Wendung, die den oberen Teil des Kopfes annähernd in halber Seitenansicht, die Nase in reinem Profil, das Kinn aber in verlorenem Profil sehen läßt; er dreht also das Kinn in die Bildtiefe hinein. Die Zeichnung dieser Bewegung mißlingt ihm fast stets mehr oder weniger.

Nach mehr als einer Richtung sucht Orley 1521 und in den folgenden Jahren vorzurücken. Im Hanneton-Triptychon steigert er das Pathos im Geiste Dürers und strebt nach Formengröße. Ich glaube nicht, daß dieses Werk wesentlich später entstanden ist als der Hiobsaltar. Soweit jene Schöpfung anders erscheint, liegt es an dem abweichenden Thema, der anders orientierten Absicht des Meisters. Die Inkonsequenz eines nicht allein durch Natur und Begabung geleiteten Strebens erschwert die kunstkritische Ordnung.

[1]) Nr. 17 des Auktionskatalogs (hier Photogramm) als »Orley« — 81 × 56 cm »peint pour un couvent d'Alost supprimé sous la République française. Vente Lord Northwick, Londres 1838«. Das Bild ist jetzt Eigentum des Herrn Dansette zu Brüssel (vgl. Wauters im Kataloge der Brüsseler Galerie unter Nr. 338, wo die Tafel irrtümlich als Variante der sonderbar als »Colin de Coter« verzeichneten hl. Familie erwähnt ist). Schlechte alte Kopie in amerikanischem Privatbesitz.

[2]) Nr. 40 (Fétis), Nr. 559 (Wauters).



BERNAERT VAN ORLEY

BEWEINUNG CHRISTI, MITTELBILD DES HANNETON-TRIPTYCHONS

BRÜSSEL, KGL. GEMÄLDEGALERIE

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



Abb. 35. Bernaert van Orley
Caritas, Ausschnitt aus einer Kreuzigung Christi
Rotterdam, Boijmans-Museum

Die Stifterfamilie gab dem Meister reiche Gelegenheit, sich als Porträtist zu betätigen. Nirgends können wir mehr Klarheit über die Porträtierkunst Orleys gewinnen. Männer, Frauen, Kinder, in vielen Altersstufen, nicht weniger als 14 Köpfe. Wir stehen hier auf einer breiteren und sichereren Basis, als das Zelleporträt von 1519 bot. Allerdings kam nicht auf jeden Kopf der gliederreichen Stifterfamilie ebensoviel Sorgfalt wie auf ein Einzelbildnis. Einige Porträte, namentlich die jüngeren Söhne und Töchter, sind

kursorisch und mit mehr Routine als Beobachtung gezeichnet, gerade deshalb aber höchst belehrend. Die fast sämtlich in halber Seitenansicht dargestellten Köpfe sind unentschieden im Ausdruck, stumpf und etwas schielend im Blick. Das Auge der abgewandten Gesichtshälfte blickt oft ein wenig zu sehr auswärts. Die älteste Tochter nähert sich jenem allgemein hübschen Mädchentypus, auf den der Meister der weiblichen Halbfiguren seinen ganzen Betrieb stellte. Die Hände sind elegant und wohlgebildet, die des geistlichen Sohnes ebenso weiblich und unfähig zum Greifen wie die der Mutter. Der flackernde Umriß gibt den Köpfen einen Schein von Fleischigkeit und Lebenswahrheit.

Die Armenpfleger von Antwerpen bestellten bei dem Brüsseler Maler einen Altar für ihre Kapelle in der Kathedrale. Nach den Urkunden bietet sich die weite Zeitspanne 1519—1525 für diese Arbeit. Der jetzt leihweise im Museum zu Antwerpen ausgestellte Flügelaltar[1]) erscheint einheitlich im Stil und ist wohl in der Hauptsache nicht lange vor 1525, dem Zeitpunkt der Ablieferung, entstanden. Wahrscheinlich kam Orley, durch Arbeiten für den Hof in Anspruch genommen, mehrere Jahre lang nicht zur Ausführung des Antwerpener Auftrags. Das Werk ist als Schöpfung Orleys nicht allein durch v. Manders Notiz beglaubigt. Der Autorname steht in den Urkunden. »Zu Antwerpen«, sagt von Mander, »in der Kapelle der Almosenpfleger sieht man von ihm eine Tafel mit dem Jüngsten Gericht, die er zuvor ganz vergolden ließ, damit die Malerei desto schöner und dauerhafter bleiben solle. Dies half ihm auch den Himmel durchscheinend zu machen.« Die Geschichte von der Vergoldung ist nicht höher als Küsterklatsch einzuschätzen. Daß man sich aus Antwerpen, wo so viele angesehene und tüchtige Meister tätig waren, nach Brüssel wandte, läßt erkennen, in wie hoher Geltung Orley stand.

Zwei Darstellungen sind in dem Antwerpener Altare vereinigt, ähnlich wie im Hiobsaltare, aber nicht nebeneinandergestellt, sondern geistreich ineinandergeschlungen: das Jüngste Gericht und die Werke der Barmherzigkeit. Die obere Hälfte der Mitteltafel nimmt Christus, auf dem Regenbogen thronend, ein und der Heerbann der Engel, die um das Kreuz kreisen und mit Posaunen zum Gerichte blasen. Die symmetrische Gruppierung und die stürmischen Flugbewegungen sind geglückt. Das weite Feld unten erscheint trotz der Fülle nackter Männer und Frauen öde und dürftig. Rechts die Verdammten in verwickelten Stellungen, links die Seligen, aufrecht, nach oben blickend, mit eintönigen Posen und Gesten. In der Mitte unten das Bestatten der Toten, eine der »Barmherzigkeiten«. Die übrigen sechs Werke der Nächstenliebe sind geschickt auf den Innenflügeln untergebracht, wo oben auf Wolken, in weitem Bogen, die Beisitzer des Gerichtes, rechts und links je sieben Gestalten, Maria, Johannes und die Apostel, sitzen, ähnlich wie in Raffaels »Disputa«. In den ungemein lebhaft gestalteten Hilfsaktionen fallen markante Bildnisköpfe auf, Porträte der Armenpfleger. Die grau in grau gemalten Außenseiten mit den Heiligen Martin, Hieronymus, Laurentius und Elisabeth wurden öfters Michel van Cocxy zugeschrieben. Die Stilprüfung vermag diese Zuschreibung nicht zu bestätigen. Wenn aber der 1499 geborene Cocxy, was wahrscheinlich ist, während der Entstehung dieses Altarwerkes in Orleys Werkstätte tätig war, mag er an der Arbeit teilgenommen haben. Die schwere gemalte Rahmung außen ist ein merkwürdiges Beispiel der Langlebigkeit gotischer Formen

[1]) Nr. 741—745 in dem neuen Katalog des Antwerpener Museums. Vgl. E. Geudens, Le jugement dernier et les sept oeuvres de miséricorde. Antw. Placky, 1891 (Bulletin de l'Académie d'archéologie de Belgique Bd. VIII, S. 126ff.).

und steht in scharfem Gegensatz zu der auffällig reinen und gut proportionierten Renaissancearchitektur auf der Innenseite.

Über die Entwicklung unseres Meisters lehrt der Altar: was im Hiobsaltare von 1521 stoßweise hervorbrach, strömt hier eher gleichmäßig aus. Das Ganze im römischen Monumentalstil zu disponieren, ist besser gelungen. Die Typik ist verarmt. Daher setzen sich die Bildnisse hart ab gegen die übrigen Köpfe. Man vergleiche die Apostel mit den Aposteln des Brüsseler Hospitalbildes von 1520. Die Farbenfreudigkeit hat nachgelassen. Die Gesamterscheinung der Farbe ist schwer und dunkel. Das eigentümlich glatt und wachsig erscheinende Fleisch ist vielfach variiert in der Färbung, hat zumeist grauviolette kalte Schatten und warme Mitteltöne und ein wenig von jener unangenehmen Erscheinung, die das Fleisch in Jan van Hemessens Bildern stets zeigt. Mehr noch als auf Größe geht das Streben auf Bewegtheit. Die ganze Fläche ist von Turbulenz erfüllt. Überall der gleiche Wellenschlag. Der Meister besaß nicht die Besonnenheit, den Himmel in ruhiger Würde mit der Erde, wo Lebensnöte und der Ruf des Gerichtes Erregung schaffen, zu kontrastieren. Oben stürmt und flattert es in ebendem Tempo wie unten, wo Katastrophen das rascheste Eingreifen der frommen Helfer zu fordern scheinen.

Eine Tafel, die wegen ihrer Stilverwandtschaft mit dem Antwerpener Altar mit Sicherheit Orley zugeschrieben und ungefähr 1524 angesetzt werden kann, ist das einfach komponierte Kreuzigungsbild im Boijmans-Museum zu Rotterdam [1]). Das alte Schema ist modernisiert. Genau in der Mitte und von vorn gesehen der Gekreuzigte, etwas voll, wie geschwollen, nicht mehr so spitz und zierlich wie etwa in der Beweinung aus der Dudley-Sammlung, die vielleicht 6 Jahre früher entstanden ist. Unten knieend, rechts und links schräg in die Bildtiefe hineinkomponiert, Maria und Johannes. Der Jünger mit kunstvoll verkürzten Armen. Die weite Gewandung verhüllt die Körper und hilft dem Zeichner über manche Schwierigkeit hinweg. Die Linien groß, rund und schwungvoll. Der Ausdruck stark und pathetisch. Oben Gott-Vater. Rechts und links von dem Kruzifixus tauchen aus Wolken zwei allegorische Gestalten, links die Caritas mit vier Kindern (Abb. 35), rechts die gekrönte Justitia [2]), die das Schwert in die Scheide schiebt.

Merkwürdig ist nun, daß die Caritas als Idealporträt der Statthalterin Margarete erscheint. Vielleicht hatte sie das Bild bestellt, vielleicht eine ihr nahestehende Person. Ich stütze mich weniger auf die Ähnlichkeit der Gesichtsformen, die relativ jugendlich, weich und verhübscht erscheinen, als auf die komplizierte Kopftracht, die ganz ebenso in den beglaubigten Porträten der Fürstin vorkommt. Mit einem verfehlten Versuche, diese meine Beobachtung zu vervollständigen, erkennt der neue Katalog des Rotterdamer Museums in der Justitia die auf Margarete 1530 folgende Statthalterin der Niederlande Maria von Ungarn. Dies ist schon deshalb falsch, weil das Bild nicht nach 1530 entstanden sein kann.

[1]) Nr. 228 (früher 211 und 215) in den älteren Katalogen richtig als »Orley«, dann sonderbarerweise dem Meister genommen, im Katalog von 1907 (auf meinen Rat) wieder unter »Orley«. Das Bild war in der Sammlung des Königs Wilhelm II. von Holland (Versteigerung 1850, Nr. 32).

[2]) Nach Analogie einer etwa gleichzeitigen Bildweberei in Madrid (Publik. d. Tapisserien von Madrid I, 26). Hier bei dem Gekreuzigten Maria, Johannes und zwei allegorische Gestalten, von denen die eine, die das Schwert in die Scheide stößt, als »Justitia« inschriftlich benannt ist. Die Einfügung der christlichen Tugenden an dieser Stelle entsprach dem höfischen Geschmack, den wir ja nirgends so gut wie in den Webereien kennen lernen.



Abb. 36. Bernaert van Orley
Maria mit dem Kinde
London, Lord Northbrook



Abb. 37. Bernaert van Orley
Jan Carondelet
München, Kgl. Pinakothek

Die Tafel ist nicht vollkommen erhalten. Abgesehen von der groben Übermalung an der Schulter Johannis ist namentlich im Himmel nicht alles so, wie es gewesen ist.

Das wunderlich genug »Massys« genannte Bildnis Jan Carondelets[1]) in der Münchener Pinakothek wurde von A. J. Wauters[2]) und G. Glück[3]) Orley zugeschrieben — ganz mit Recht. Mir scheint, daß die Madonna in Halbfigur, die ich als typische Arbeit Orleys publiziert habe[4]), als die andere Hälfte eines Diptychons, mit dem Münchener Porträt zusammengehört (Abb. 36, 37). Die Maße der Porträttafel sind 53,2 gegen 37,3 cm (die Zahlen im Münchener Katalog falsch), die Madonnentafel mißt 50,5 gegen 37 cm (nach Weales Katalog der Brügger Ausstellung). Die Zusammengehörigkeit der Bilder wird namentlich wahrscheinlich durch die hier und dort gleich dekorierten Hintergründe. In unsern Abbildungen sind die Tafeln der Höhe nach ausgeglichen; in Wirklichkeit scheint die Porträttafel etwas höher und annähernd ebenso breit wie die Madonnentafel zu sein, welche Ungleichheit, falls sie ursprünglich vorhanden war, durch die Rahmung etwa verdeckt war. In etwa halber Höhe der Tafeln endet die Vertäfelung, beginnt eine Bildweberei mit Pflanzen. In der Porträttafel ist der Verdure das Kardinalswappen Carondelets eingewebt, und ein kleines Andachtsbild mit dem Täufer hängt an der Wand. Der Fond ist schlecht erhalten. Auf der weit besser konservierten Madonnentafel sind von der Bildweberei nur wenige Blätter deutlich. Diese Blätter sind ebenso stilisiert wie die im Zwillingsbilde.

Jan Carondelet hat sich mehr als einmal malen lassen. Sein Porträt von Gossaerts Hand aus dem Jahre 1517 im Louvre ist auch die Hälfte eines Madonnendiptychons. Kürzlich ist ein zweiter Carondelet, Porträt[5]) von Gossaert, aufgetaucht, wieder die Hälfte eines Diptychons (Abb. 38). Die andere Hälfte ist das Brustbild des hl. Donatian im Museum von Tournay[6]), mit dem Wappen Carondelets auf der Rückseite. Die besonders gute Gelegenheit, Orley und Gossaert zu vergleichen, darf nicht versäumt werden. In dem Münchener Porträt erscheint Carondelet, der 1469 geborene, etwa 10 Jahr älter als im Louvre-Bilde und ungefähr ebenso alt wie in dem jüngst bekannt gewordenen Bildnis von Gossaerts Hand. Um 1525 also ist Orleys wie Gossaerts zweites Porträt anzusetzen. Während Orley mit schweren Dunkelheiten dem breiten Kopfe Festigkeit zu geben sucht, lichtet der Rivale die Schattenseite mit Reflexen auf und erreicht eine höhere Körperillusion. Gossaert prägt den Umriß und die Binnenzüge schärfer aus, verleiht dem Ausdruck mehr Energie und den Händen freiere Beweglichkeit der Bildfläche entgegen. In Orleys Leistung ist übrigens die vordere Hand das Beste und neben dem Ärmel mit seinen Zickzacklinien, flachen Mulden, prismenartigen Flächen das am ehesten Charakteristische.

In der Dresdener Galerie[7]) ist auf Scheiblers Anregung ein Männerporträt seit längerer Zeit als »Orley« katalogisiert. Ganz mit Recht. Auf dem Papier in der Linken

[1]) Nr. 133.

[2]) Revue de l'art anc. et mod. 1898, S. 217ff.

[3]) Jahrbuch d. österr. Kunsts. XXV, S. 227ff.

[4]) Brügger Leihausstellung von 1902, Nr. 330 »Gossaert«, Taf. 72 meiner Publikation bei Bruckmann. Die Tafel gehört nicht zur alten Northbrook-Sammlung, wurde vielmehr vor etwa 10 Jahren von dem vorigen Lord Northbrook erworben, aus der Sammlung Ruston.

[5]) Im Besitze der Herren P. u. D. Colnaghi & Co. zu London. Auktion London 1908.

[6]) Publikation der Brügger Leihausstellung Taf. 71 (Nr. 370). — Die Maße (51½ × 34½) falsch nach dem Wealeschen Katalog. Das Porträt ist 42 × 34 cm groß; der Donatian hat annähernd dieselben Maße.

[7]) Nr. 811 (37,5 × 29 cm). Eine Reproduktion in Farbendruck in den von Fischer & Franke in Berlin herausgegebenen Mappen.



Abb. 38. Jan Gossaert
Jan Carondelet
London, P. und D. Colnaghi & Co.

des bartlosen Herrn steht eine Jahreszahl, deren letzte Stelle leider nicht deutlich ist. Man kann mit dem Dresdener Katalog 1527, aber auch 1522 lesen. Dunkler Grund. Die Hände sind nur zum Teil sichtbar. Von den Gewandlinien ist nicht viel deutlich. Der Tischteppich mit quadratischen Feldern ist uns ähnlich in Madonnenbildern vor-

gekommen. Der Kopf ist gewendet und gebildet wie der Philipp Hannetons auf dem Brüsseler Altarflügel. Das Modell mit seiner maximilianischen Nase hatte gewiß einen charaktervollen Kopf, erscheint nichtsdestoweniger matt und weichlich mit seinem röt-



Abb. 39. Bernaert van Orley
Porträt eines Staatssekretärs
Brüssel, Kgl. Gemäldegalerie

lichen quellenden Fleisch. Ungemein charakteristisch ist die schlaff gestreckte Hand mit den Fingern, die sich nach der Spitze zu verjüngen, deren Glieder durch Schattierung geschieden sind und deren letztes Glied sich leicht aufwärts biegt.

Die einzige auf stilkritischer Erfahrung beruhende Äußerung über Orleys Bildnisse, die ich in der Literatur gefunden habe, stammt von G. Glück und steht im

25. Bande des österreichischen Jahrbuchs. In einer Anmerkung (S. 229) zu seinem Aufsatz »Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Österreich« nennt dieser Kenner, dessen Beobachtungen stets sorgfältige Beachtung verdienen, außer den Bildnissen der Statthalterin, Carondelets und des Mannes in Dresden, also Bildern, die ich eingeordnet habe, noch den kaiserlichen Sekretär in Brüssel (Wauters Nr. 311) und einen jüngeren Mann in Wien (Nr. 642). An einer anderen Stelle dieses Aufsatzes streift Glück das Bildnis der Isabella von Dänemark beim Grafen von Tarnowski, das er eher Orley als Mabuse zu geben geneigt ist. In bezug auf das Frauenporträt[1]), das wir um so lieber Orley zuschreiben möchten, als wir aus Urkunden wissen, daß die Prinzessin gemalt hat, wage ich keine bestimmte Äußerung. Wäre ich sicher über Orleys Autorschaft, so hätte ich dieses Porträt schon in meinem früheren Aufsatz, dort, wo ich von den um 1515 entstandenen Fürstenbildnissen gesprochen habe, gern angereiht. Das Bild ist stark restauriert, namentlich in den Händen. Deshalb ist Vorsicht nötig. Von Gossaert kann keine Rede sein. Daß wir eine Arbeit Orleys von 1515 (die Prinzessin sieht sehr jung aus) vor uns haben, ist nicht ausgeschlossen.

Das Wiener Porträt, ein bartloser Mann, halb seitlich nach links gewandt, mit der linken Hand am unteren Rande, ist, wie mir scheint, ein Werk Jan Gossaerts. Die Klarheit der Formen, der sicher erfaßte (melancholische) Ausdruck, die Reinheit der rund geschwungenen Linien, die kühle Fleischfarbe, das zarte Email der Farbfläche: alles zeugt für Gossaert, gegen Orley.

Sehr schwer fällt die Entscheidung vor dem Brüsseler Porträt, das der Katalog[2]) (Wauters) »Massys« (!) nennt (Abb. 39). Ein alter Staatssekretär in seinem Arbeitsgemach. Eine Urkunde, die rechts an der Wand befestigt ist, beginnt mit dem Namen Maximilians. Daraus könnte auf die Entstehungszeit — vor 1519 — geschlossen werden. Das nicht tadellos erhaltene Bildnis steht Gossaert nahe. Ich glaube aber, die Beobachtung Glücks bestätigend, daß Orley der Autor ist. Wir vergleichen das Zelleporträt von 1519, das in demselben Raum hängt und ähnlich ausgestattet ist. Wenn auch das Helldunkel in dem Porträt des Sekretärs stärker entwickelt, dem Ganzen mehr Stimmung und Reichtum gegeben ist, so erscheinen die Handform und die Falten des Weißzeuges so charakteristisch für Orley, daß ich diese in mancher Hinsicht ungewöhnliche Leistung aufnehme.

Abgesehen von den Vorschlägen Glücks, versuche ich zwei Bildnisse, ein Paar in den Uffizien zu Florenz[3]) anzureihen. Der Mann, wenig nach rechts gedreht, in Brustbild, mit fetter Hand, bartlos bis auf den streifenförmigen Backenbart. Grund ganz dunkel. Kleidung einfach, schwarz, bis auf das knittrige Weißzeug. Im Blick etwas schielend, leer im Ausdruck. Die jugendliche bürgerliche Frau (Abb. 40) mit vollen Lippen ist nicht viel interessanter als der Mann. Entscheidend für Orley sind Handform und Augenstellung.

Am Ende des Abschnittes, der das Schaffen Orleys von 1521 bis 1525 darstellt, habe ich noch mehrere Kompositionen zu nennen, die ich mit größerer oder geringerer Sicherheit für Arbeiten des Meisters oder doch für Hervorbringungen seiner Werkstatt halte und die in ebendiese Zeitspanne zu gehören scheinen.

---

[1]) Ausgestellt auf der Porträtausstellung im Haag 1903, abgebildet in der Publikation dieser Ausstellung (Bruckmann) Taf. 20.

[2]) Nr. 301.

[3]) Nr. 821, 839 »Holbein«. Die Frau phot. Brogi Nr. 839, der Mann, soweit ich sehe, nicht phot. (je 36 × 28 cm).



Abb. 40. Bernaert van Orley
Porträt einer Unbekannten
Florenz, Uffizien

Die Sammlung Sir Fred. Cooks zu Richmond[1]) besitzt das stattliche Fragment aus einer sehr großen Passionstafel, zutreffend unter Orleys Namen katalogisiert, Johannes mit Maria und zwei klagende Frauen, Figuren in etwa 3/4 der natürlichen

[1]) Nr. 59.

Größe, eine tüchtige, gut erhaltene und sehr charakteristische Leistung, bald nach 1521 dem Stile nach entstanden. Wenig später anzusetzen und von kaum geringerer Qualität ist die Beschneidung Christi in den k. k. Hofmuseen zu Wien [1]), ebenfalls seit lange richtig bestimmt, wie ja von allen Phasen der Orleyschen Kunst diese Phase am ehesten als bekannt gelten kann.

Nicht ganz so sicher bin ich vor der Anbetung der Hirten in der Brüsseler Galerie [2]), einer zwar originellen, aber nicht gerade glücklichen und wunderlich leeren Komposition. Das Beste in dem oberflächlich gemalten Bilde ist der Madonnenkopf. Vielleicht Werkstattreplik und jedenfalls gegen 1525 entstanden.

Teilweise unzureichend in der Qualität und nur annehmbar, wenn starke Mittätigkeit von Gehilfen vorausgesetzt wird, ist der hl. Michael mit dem Stifter in der Münchener Pinakothek [3]). Die ursprünglich links oben geschweifte Tafel, der rechte Innenflügel eines Triptychons, ist zu geradem Abschluß ergänzt. Der jugendlich üppige Typus des Erzengels ist ganz in der Weise Orleys. Die Ausführung, namentlich in der Porträtfigur, sehr oberflächlich.

Immerhin bin ich selbst mit dem an letzter Stelle genannten Bild im engeren Stilkreise des Brüsseler Meisters geblieben, während gewisse Gemälde, die hier vielleicht vermißt werden, wie die weit überschätzten Altarflügel in Güstrow, die Geburt Christi in der Dresdener Galerie und manches andere, nach langer Überlegung ausgeschieden worden sind.

---

[1]) Nr. 767 — Pigmentdruck Bruckmann.
[2]) Nr. 336 (Wauters), Phot. Deloeul.
[3]) Nr. 158, nicht photographiert, lithographiert von Strixner, aus der Boisserée-Sammlung.

DIE KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM

VON RICHARD HAMANN

c. Westfälisch-rheinische Meister

α. Der westfälische Meister der Münsterer Vorhalle

Unter den Ranken — Pseudoranken — und Blattstengelkapitellen des *äußeren* Chorumganges fällt ein Kapitell durch seine sehr einfache Bildung auf, ja heraus (Abb. 23 a). Dreiteilige Blätter steigen mit dünnem hohen Stiel aus einer Hülse auf, die oben dreifach wie mit Fäden abgeschnürt ist, und legen sich teils quer an den unteren Blockrand, teils steigen sie höher und rollen sich mit der zusammengefalteten dreiteiligen Blattspitze volutenartig abwärts. Diese Biegung ist der einzige Rest von gestielter Ranke des im übrigen reinen Stengelkapitells. Eigenartig und leicht zu übersehen ist, daß immer zwei Stiele aus jeder Hülse aufsteigen, daß das sich seitlich an den Blockrand hart umlegende Blatt nur einteilig wie eine lange Lamelle, ohne Absatz zwischen Stiel und Blatt zu sein scheint, da die Nebenblätter sich verstecken. Charakteristisch ist ferner die glattrandige, am Ende rundlich abgestumpfte Form der Blätter mit einer Mittel-, aber ohne Seitenrippen. Diese recht nüchterne, in Magdeburg doppelt kahl und spröde wirkende Blattform mit der unfreien, harten Umbiegung der unteren Blätter und der Art, wie sie ängstlich, flach an dem Kelchblock anliegen, kehrt in unverkennbar identischer Form in der Vorhalle des Domes zu Münster wieder. Auch die dreifache Einschnürung findet sich einmal, sonst, statt der Hülse, eine dreifache Riefelung an dem einen Blatt (Abb. 27), wie in Magdeburg an einem reinen Stengelkapitell (Abb. 26 a). Vertauscht man in Gedanken die oberen und unteren Motive der beiden Magdeburger Kapitelle (Abb. 23a, 26a), so erhält man die abgebildeten münsterischen Formen (Abb. 27, 35). Das meist übereinstimmende Kapitell an der Westwand der Vorhalle in Münster ließ sich leider nicht abbilden.

Das Kapitell hat an der noch nicht gotischen Grundform des Kelchblocks das aufsteigende gotische Ornament, etwas Dünngliedriges, Vertikales, den Blattstengel, der aber noch mit romanischer Ängstlichkeit in flachem Relief dem Kern anliegt und in unfreien Brechungen und Kurven gezeichnet ist. Es fehlt die gotisch funktionelle, die organische Belebung. Daher der steife, etwas ungeschickte Eindruck.

Die Kapitelle in Münster lassen keinen Schluß auf figürliche Plastik zu. Wenn die Ranke mit Köpfen unter den Säulen (Abb. 29) demselben Meister gehört, so ist es der Meister der grobknochigen, ungeschickten Figuren, die auch gotische Freifigürlichkeit und funktionelle Motive des Stehens und Faltenwurfes mit harter, linearer, ja ornamental zeichnerischer Faltengebung verbinden, nordfranzösische und burgundisch-byzantinische Eigenart vereinend. Eine ängstliche Frühgotik wie in den Kapitellen.

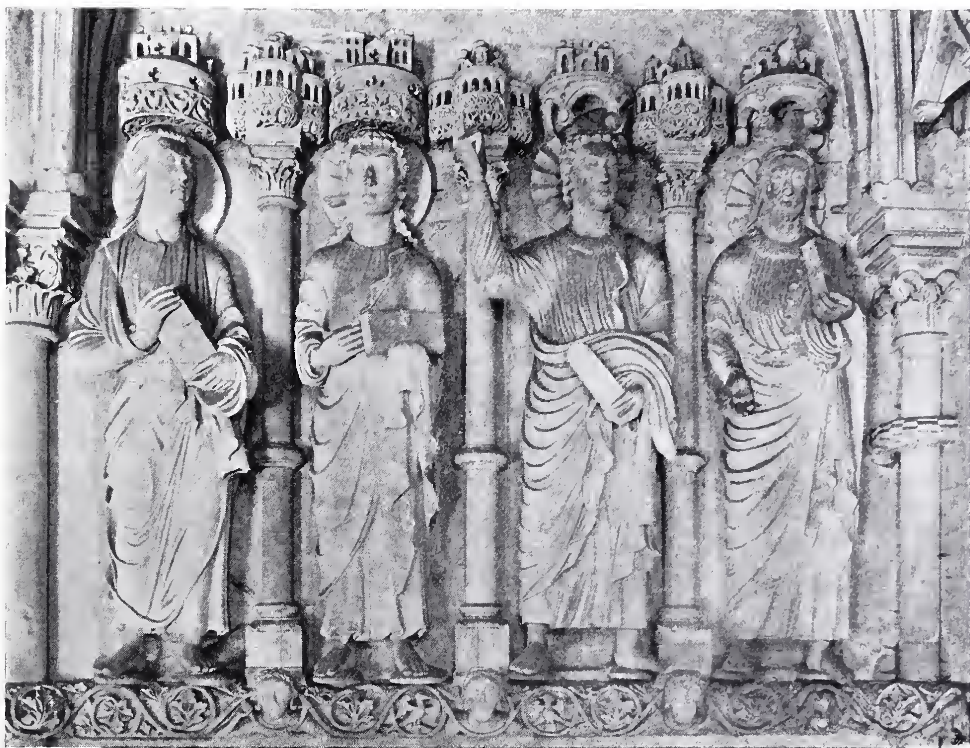


Abb. 29. Münster i. W. Dom, Vorhalle

Von figürlicher Plastik läßt sich in Magdeburg nichts für ihn in Anspruch nehmen als höchstens die kleinen, wenig besagenden Köpfe in den Bogenanfängern der Leibung des Südportals.

Aber einige Kapitelle, sehr anderer Art als das erste, gehören ihm sicher an. Sie zeigen seine »langstielige« Manier durch Verbindung mit der Rankenarabeske veredelt. An zwei im Pendant angeordneten Kapitellen spalten sich die Blätter oben und legen eine solche Fülle von kleinen, völlig aufrechten Blättchen aneinander, zusammengefaltet und immer paarweise sich zugekehrt, daß es mit diesem dichten Gestrüpp einer reichen Ranke ähnlich wird, trotzdem ohne jede Volute jetzt ein reines Stengelkapitell entstanden ist (Abb. 24c). Die Kelchblockform ist strenger gewahrt als bei den spätromanischen Kapitellen. In der Münsterer Vorhalle findet sich ähnliche Blätterverteilung an dem Baldachin des zweiten Apostels von links auf unserer Abbildung (Abb. 29).

Ein Kapitell ohne deutliches Hülsenmotiv läßt den Stengel höher an dem Block emporsteigen und in regelmäßiger, dem Kreis angenäherter Volute sich mit den Blättern umbiegen. In regelmäßigen Abständen und je zwei sich symmetrisch gegenübergestellt, wirken diese Blattvoluten schon ganz wie Ranken (Abb. 28a).

Dann gehen sie wieder aus Hülsen empor, das zusammengefaltete Blatt unseres Meisters bis zum oberen Kelchrand und ein Stengel, der sich zu einer sehr regelmäßigen Spirale am Block zusammenrollt. Kleine Blattendigungen — ganz in der bekannten Art — füllen den Raum in der Spiralmitte und in den sphärischen Winkeln, die zwischen den vier gleichmäßig über die Blockfläche geflochtenen Ranken bleiben.

Sie stellen so einen geradlinigen Abschluß und ununterbrochenen Schmuck der rechteckigen Fläche her (Abb. 26b). Ein echtes gestieltes Rankenkapitell, dessen Ranke leicht erkennbar ist durch die viermalige Wiederholung und die wie mit dem Zirkel geschlagene Regelmäßigkeit der Bogen.

Dieselbe Ranke mit der Variation, daß zwei Spiralen sich verflechten, zwei sich nur berühren, kehrt wieder an einem Kapitell mit variiertem Stielmotiv (Abb. 23b). Zwei gekuppelte Stiele, deren Blätter am Kelchblockrande liegen, stehen weit auseinander. Zwischen ihnen steigen das kürzere gefaltete Blatt und der geriefte und gedrehte Stiel der Ranke schräg empor.

Und nun werden wir nicht mehr zögern, demselben Künstler ein echtes Rankenkapitell zuzuschreiben, bei dem die Ranken auch an dem Kelch herabkriechen und sich verschlingen. Eine Eigentümlichkeit weist dennoch auf den Meister von Stengelkapitellen. Die unteren Voluten reichen nicht bis an den Astragal. Über diesen erhebt sich vielmehr ein dicker Stengel, aus dem sich in zwei Ästen die ganze Ranke entwickelt. Eine Variante dieses Kapitells läßt die unteren Ranken noch höher endigen und den Stiel so sehr hinter dem Astragal stecken, daß wir die hart über ihm sich vereinigenden Äste wie eine herabhängende Schleife empfinden (Abb. 80b).

Die Anregung zu der Produktion dieser Rankenkapitelle, dieser Rückbildung des frühgotischen Stengelkapitells ins Romanische, ist dem ersten Münsterer Meister offenbar durch die magdeburgische romanische Atmosphäre gekommen. Auch in diesen Bildungen herrscht trotz des gotischen Stengelmotivs eine strengere Linienführung als bei dem romanischen Rankenmeister. Offenbar ist die Ranke nüchtern konstruiert, errechnet, aber die Schönheit des Motives macht sich die Präzision der Arbeit zunutze. Sie wirkt prachtvoll. Freilich, ganz fremd war diesem Meister die Vorstellung von Rankenornamentik nicht, da er wahrscheinlich den steiferen, zäheren Teil des Rankenfrieses in der Münsterer Vorhalle gearbeitet hat[1]).

Das Blattwerk dieses Meisters beherrscht einen großen Teil der westfälischen Ornamentik überhaupt, und in Coesfeld, Obermarsberg finden sich herrliche Portale ganz im Schmuck der Ranken und Blattornamentik dieses Meisters. Wir nennen ihn deshalb den westfälischen Meister, dessen Œuvre zusammenzustellen und mit der statuarischen Plastik der Münsterer Vorhalle in Verbindung zu setzen eine lohnende Aufgabe wäre, die hier zu lösen nicht der Ort ist.

β. *Der mittelrheinische Meister der Münsterer Vorhalle*

Ein Kapitell im Kreuzgang (Abb. 32) ist charakterisiert durch das Dichtgedrängte und Gehäufte der aufsteigenden Stiele, durch eine gewisse Lockerheit und Schlaffheit der in Windungen aufsteigenden Stengel, das Rundgewölbte, Aufgerollte der sich umbiegenden Blätter und durch eine überaus feine, prickelnde Diamantreihe der Blatt- und Stengelrippen. Genau dieselben Eigenschaften zeigt ein Säulenbündelkapitell in der Vorhalle zu Münster, und dünne, dichtstehende Stengel mit gerollten Blättern haben die meisten Kapitelle in den Wandarkaden der eleganteren, in Haltung und Gesichtstypus entwickelteren und in den Falten feingliedrigeren Figuren der Seitenwände

[1]) Der Mittelpfeiler in der Vorhalle zu Münster enthält ein Rankenkapitell, auf dem eine Drachenart umherkriecht, die mit den vier Drachen des Rankenkapitells in Magdeburg (Abb. 24a) sehr verwandt ist. Die Art der Ranken, das Hülsenmotiv, läßt uns jetzt auch dies Drachenkapitell als dem Münsterer Meister zugehörig erkennen.

der Vorhalle (Abb. 34, 35). Das große Münsterer Kapitell mit vertikal bis zum oberen Rand aufsteigenden Stielen ist reines Stengelkapitell. Im Motiv der Anordnung der Blätter, der Hülse, aus der die Stiele aufsteigen, zeigt es deutlich Gemeinschaft mit der Art des westfälischen Meisters (Abb. 27). Eine Kleinigkeit aber ist für die Beziehung zu Magdeburg von Wert. *Es legen sich bereits am Kelch zwei Blätter nach unten um*; ein Motiv, das bei dem westfälischen Meister für die Blockzone reserviert wurde. Dieselbe rein spielerische Art der Umbiegung kehrt in Magdeburg wieder (Abb. 31, 32). Hier legen sich die Stengel im Bogen gegeneinander und bilden je zwei eine herabhängende fünffingrige Palmettenvolute, mit oder ohne Zusammenschnürung (Abb. 30, 31, 32). Es wird so eine Art von gestieltem Rankenkapitell, das in den graziösen Windungen, der Feinheit von Blättern, Stielen und Oberflächenbehandlung und der lebendigen Zusammenrollung der Blätter ausgeprägt mittelrheinischen Charakter verrät, besonders mit Kapitellen am Leichhofportal des Mainzer Domes Ähnlichkeit aufweist (Abb. 102). Ein Teil des Rankenfrieses in Münster, und zwar unter dem großen Kapitell der besprochenen Art, setzt sich auch aus solchen umwundenen Palmetten zusammen. Statt der Perlenreihe zuweilen eine Reihe feiner Bohrlöcher. Das für die Elastizität der Magdeburger Blätter so bezeichnende Motiv, daß die Blattlappen hinter die Stiele der Ranken greifen und sich festklammern, ist auch den Palmetten in Münster nicht fremd (Abb. 35).

Im Seitenschiff des Domes ist ein durchgeführtes Pfeilerkapitell (Abb. 33) in der Art des gotisch-romanischen Übergangstypus strenger komponiert. Stengel, die sich vor einem Kelch mit runder Deckplatte bis zu zwei Drittel Höhe erheben, andere, die hoch hinaufgestiegen ihre Blattenden auf sie herablegen, und üppige,



30



31



32



33



34

Abb. 30. Magdeburg, Dom, Südportal
Abb. 31. 32. Kreuzgang. 33. Seitenschiff
Abb. 34. Münster, Dom, Vorhalle



Abb. 35. Münster i. W. Dom, Vorhalle

fünffingerige Eckvoluten ergeben in freier Haltung vor dem Kelch den Umriß eines Kelchblockes. Aber die Dünngliedrigkeit der Stengel und Blätter, die Eleganz der Voluten, die Nonchalance der sich von innen nach außen schlängelnden Stiele und die feine Perlen- und Bohrlöcherreihe lassen in diesem Kapitell ein Hauptstück unseres Künstlers vermuten. Nur die Zusammenrollung der Blätter ist gemildert.

Gehören diesem Künstler die erwähnten reiferen Figuren der Vorhalle in Münster an, so haben wir in ihm wohl den Urheber der von zwei herabfliegenden Engeln gekrönten Maria zu suchen, die jetzt auf einem liegenden König über einer Konsole an der Stirnwand des Südtranseptes in Magdeburg aufgestellt ist. Mit der Münsterer Magdalena teilt sie die scharfkantigen, in die Höhe gezogenen Augenbrauen, eine etwas aufgeworfene spitz- und scharfkantige Nase, tiefe Grube unter der Unterlippe, lockere, nach hinten zurückgestrichene Haare und den schon sehr freien Faltenwurf breiter, hochstehender und rundlich gebogener Falten, die in großen Zügen von der Hüfte zu den Füßen herabfallen und, unten sich stauend und einknickend, in breiten Flächen aufliegen. Die Magdeburger Madonna ist befangener im Stehen, flüchtiger in der Arbeit, trotz der schon hochgotischen Skulpturen nahekommenden Faltengebung doch noch steif und ungeschickt. Eher eine Vorstufe als eine Nachfolge der Magdalena. Sie steht in der Mitte zwischen den reifen Figuren der Seitenwände der Vorhalle in Münster (Abb. 35) und den Aposteln (Abb. 29, linkes Paar), die sich von der grobknochigen Art der Apostel des westfälischen Meisters, ihrem stieren Blick, ihren harten, stoßenden Gebärden und starren, ornamentalen Faltenriefelungen durch

gehaltenere Art des Stehens und Fassens, zartere, durch Grübchen gemilderte Gesichtsbildung und weicheren Fall breitflächiger Falten unterscheiden. Denn das läßt sich von den Figuren wie den Kapitellen dieser Meister sagen, daß sie im Gegensatz zu den Formen des westfälischen Meisters feiner organisiert sind, mehr Stofflichkeit und Bewegungsfähigkeit besitzen, ja, in der Art der Haltung und Bewegung eine gewisse vornehme Leichtigkeit und Nonchalance anstreben. Die Magdeburger Madonna ist wahrscheinlich nicht von dem Meister vollendet, an den Füßen ist sie grob verhauen. Die Münsterer Magdalena und der Ritter haben ihre Weihe durch die Naumburger Stifterfiguren empfangen. So bleibt die Magdeburger Madonna trotz ihrer Schwächen ein wichtiges Glied in der Entwicklungsgeschichte eines mittelalterlichen Künstlers.


Abb. 36. Magdeburg
Dom, Südtransept

γ. Der niederrheinische Meister der Münsterer Vorhalle

Am Südportal des Domes zeigt ein reines Stengelkapitell die Härte und Nüchternheit des westfälischen Meisters (Abb. 41). Am Kelchblocke flach anliegend kreuzen sich schräg gegeneinandergestellte Stiele mit drei- oder zweiteiligen Blättern, deren Blattlappen jeder selber dreifach gekerbt ist. Sie füllen ohne Volute den Block, während kleinere Stiele bis zum oberen Kelchrande emporsteigen. Das Charakteristische des Blattes ist, daß es ohne Mittelrippe löffelartig ausgehöhlt oder kerbschnitzartig gekehlt ist. Genau dasselbe Blattwerk befindet sich zwischen den Ranken des Teiles am Münsterer Rankenfries, der die heftigst bewegten Figuren, galoppierende Reiter, jagende Hunde, einen springenden Hirsch, heftig ausschreitende Männer, in sich faßt.

Dieses Blatt, nur mit fünf Einkerbungen, haftet an den Rippen eines Knollenkapitells im Triforiumfenster des nördlichen Querschiffs (Abb. 37). Die Knollen, ein in der Mitte gefurchter, von seitlichen Blättern bedeckter Kern, haben eine außerordentlich dicke, kugelige Form. Die Mitte der Triforiumsfenstergruppe wird gebildet von vier schlanken Säulen, die mit geeinten Basen und Kapitellen um einen übereck gestellten Pfeiler quadratischen Durchschnitts gruppiert sind. Das einheitliche Kapitell hat an den Ecken die kugeligen Knollen. Sie liegen vor einem Kelch mit runder Deckplatte und sind mit Blättern bedeckt, die statt der Rippen starke Aushöhlung oder Kerbschnitt aufweisen. Dort wo zwei Kapitelle oben zusammenstoßen, legen sich gefaltete Doppelblätter abwärts gebogen gegeneinander, vom Astragal steigen Halbblätter auf, vereinigen sich zu einer Palmette, und an den Ecken auf dem Astragal stehen Adler mit gebreiteten Flügeln, die Krallen fest um den Rundstab gelegt und den Kopf energisch zur Seite gebogen. Mit Hilfe der in wagerechter Ebene liegenden Flügelränder und Köpfe, auf die sich die Blätter und Knollen senken, wird in freier, vom Kern gelöster Rollung der Blätter und Knollen und ebenso freier, ganz natürlicher Haltung der Adler und ihrer Flügelspannung das schönste gotisch-romanische Übergangskapitell des Domes

hergestellt. Eine aus lauter funktionierenden Gliedern hergestellte romanische Form, ein Kapitell von strengster Architektur und herrlichster Spannkraft, ganz tektonisch empfunden. Die gotische Aufrichtung und Schwungkraft der Adler im Gegensatz zu den herabhängenden Adlern des spätromanischen Rankenmeisters heben wir besonders hervor. Die Knollenbildung, die Zugehörigkeit zu derselben, im Dom einzigen Fenstergruppe und die Auskehlung der Blätter bürgen für die Autorschaft des in Rede stehenden Künstlers.

Dieselbe Vierergruppe schlanker Säulchen vor übereck gestelltem Kern kehrt wieder in der Ostpartie der Krypta des Naumburger Domes (Abb. 44), Säulenpaare von zwei gleich schlanken Säulchen finden wir in der Vorhalle von St. Andreas in Köln, beide Male mit einer einheitlichen Stengelkapitellbildung, die unser Kapitell zeigen würde, wenn man die Adler fortnähme und den fehlenden Kern des Blockes durch weniger ausgeprägte Kelch- und Knollenbildung und mit flacher gelegtem Blattwerk zu erreichen suchte[1]). Hier wie dort ausgekehlte Blätter gleicher Form. In der kölnischen Fassung trägt der Kelch eine geschweifte Deckplatte und weist auf eine Herkunft dieses Kapitells aus dem korinthischen Blattkelchkapitell. Stengelkapitelle mit gekerbten Blättern sind eine durchgehende Eigentümlichkeit des Übergangsstiles der niederrheinischen Schule. Die Beziehung zwischen Köln, speziell St. Andreas, Naumburg und Magdeburg ist so stark, daß an eine persönliche Identität des Künstlers zu denken ist. Kapitelle an der Zwerggalerie über der Vorhalle von St. Patroklus in Soest zeigen die gleiche Bildung, das Motiv gekreuzter Stengel hat das Nordportal des Paderborner Domes.

Die fünfteiligen ausgehöhlten Blätter haften an den Ranken, die von einem senkrecht aufsteigenden, knorzig gewundenen Astbündel abzweigen und das Tympanon eines kleinen Portals im südlichen Chorumgange (Abb. 40) in symmetrischen Windungen bedecken. Der Mittelstamm wächst aus dem Erdreich organisch empor. Eine typisch gotische, in Verbindung mit dem ornamentalen Blattwerk frühgotische Flächenfüllung[2]).

Die beiden Knollenkapitelle darunter haben dicke Knollen mit gerieften Blättern und sehr stark gekehlten, massiven Stengeln. Nicht charakteristisch für unseren Meister ist das dichte Nebeneinander vieler dünner Stiele, von denen einzelne Diamantrippen haben. Die Besonderheit, daß die mittlere Knolle über die gekreuzten Stiele der Eckknollen wie eine schwere Frucht herüberhängt und gestützt wird, und die tiefe Kehlung des Stengels finden sich auch an einem Kapitell der Münsterer Vorhalle (Abb. 29). Wir erinnern beiläufig an die rheinisch-westfälische Manier der hängenden Schlußsteine.

Mit ähnlichem Gefühl ist ein großes Knollenkapitell im Chorumgang so gebildet, daß von zwei Reihen schwerer Knollen die oberen über ein herumgelegtes Band herüberfallen (Abb. 39). Unten umgeben den Kelch zwei Reihen palmettenartiger Blätter mit Kerbschnitt, zwischen denen eine Reihe glatter, zugespitzter Blätter eingeschoben ist. Ebenso rechnen wir unserm Meister ein Knollenkapitell zu, das schmalgeriefte und gekehlte Knollen mit kannelierten breiten Blättern aufweist (Abb. 38). Ganz reines Knollenkapitell ist auch dieses nicht. Die zwischen den Knollen sich gegeneinander neigenden und gefalteten Blätter — wie an dem Adlerkapitell des Säulenbündels — sind wieder eine Anlehnung an die Blockform. Doch überwiegt die Knollenform vor der gotisch-romanischen Übergangsform.

[1]) Zeichnerische Abbildung des Kapitells von St. Andreas in Köln bei Dehio und von Bezold. A. a. O. Taf. 354, 11.

[2]) Dieses Portal scheint in Sachsen Schule gemacht zu haben und mit Rankentympana in Braunschweig, Naumburg, Merseburg, Gröningen zusammenzuhängen.



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46

Abb. 38—40. Magdeburg. Dom, Chorumgang. 45. Mittelschiff. 41. Südportal. 43. Bischofsgang. 42. Hochchor
Abb. 44. Naumburg. Dom, Ostkrypta. 46. Vierungspfeiler

Reizvoller als diese plumpen Knollenkapitelle ist ein ganz eigenartiges Stengelkapitell (Abb. 89a). Den Kelch bildet ein kannelierter Korb mit gedrehtem Rand. Über diesen hängt eine kurze Blattreihe herüber, eine andere richtet sich etwas auf und bildet den unteren Blockrand, über den die Stengel emporsteigen und ihre gefalteten Blätter auswärts an den Blockkern legen. Nur die kurzen Blätter zeigen deutlich die Kehlung, die höheren lassen sie nur schwach ahnen.

Ein Kapitell im Hochchor weist in seiner Blattgestalt eine unserm Meister fremde Bildung auf (Abb. 42). Es ist ein breites, in der Mitte durch eine Rinne in symmetrische Hälften mit selbständigen Blattspitzen geschiedenes Blatt. Jede Hälfte ist wieder mit tiefen Einschnitten in dreilappige Blätter gespalten, und erst diese Blattglieder zeigen die kerbschnitzartige Vertiefung unseres Meisters. Die breiten Blätter liegen flach an einem kelchförmigen Kern mit quadratischer Deckplatte und rollen sich nur an den Ecken und etwas tiefer in der Mitte zu einer sehr kleinen Knolle zusammen. Darüber ein einfaches Hohlkehlengesims, das unmittelbar dem deckplattenlosen Kapitell aufliegt. Die anscheinend neue und fremde Form eines breiten, nur in seinen Gliedern noch gestielten Blattes entpuppt sich aber als Umsetzung der Akanthuskapitelle des Bischofsganges in die Formensprache des rheinischen Meisters. Daher die schüchterne Umrollung der Blätter, dem leisen Blattüberfall entsprechend, und daher das Vorkommen der Kapitelle in den höheren Teilen des Domes. Der Akanthusmeister mußte erst erscheinen.

Einen Schlußstein mit ähnlich gegliedertem, doppelt gekehltem Laub, so daß ein Grat die Stelle der Rippe markiert, enthält der Bischofsgang (Abb. 42). In der nach außen folgenden Travee bildet der Engel des Matthäus den figürlichen Schmuck eines Schlußsteines, der durch Hohlkehlen abgefaste Rippen verbindet, wie sie sonst im Bischofsgang nicht mehr, dagegen wieder im hohen Chor vorkommen (Abb. 47). Der Engel erhebt sich als Dreiviertelfigur aus einer sternförmig konturierten und zum Kelch umgebogenen Halbrosette mit gekerbten Einfaltungen. Die über die Gewölberippen emporstehende Rundplatte des Reliefs ist in geringer Entfernung vom Rande von einer kreisförmig ausgekehlten Rinne umzogen, so daß ein erhabener Steg das Relief einfaßt. Die Figur ist für die Stelle, an der sie sich befindet, merkwürdig archaisch behandelt. Flaches Relief; die Flügel sind in einer der natürlichen Bewegung widersprechenden Art an die Reliefplatte herangelegt und mit dem Rand möglichst dem Kreis der Platte eingeschmiegt; eine unglaubwürdige steife Haltung der Arme, der eine flach wie eine Scheibe vor den Leib, der andere seitwärts vor die Reliefffläche gelegt und die Hände geballt mit einfachster Reihung der Finger nebeneinander. Die steinmäßige Behandlung der Falten, das scharfkantige Abschneiden, das Einkerben der pfeilförmig am linken Unterarm herausschießenden Falte sind Dinge, die wir dem Meister der gekehlten und gekerbten Blätter zutrauen würden. Nur das flache Anliegen des Stoffes am Körper, die Pressung der Falten übereinander und die linearen zeichnerischen Konturen sind auffallend, fänden aber eine Erklärung, wenn man sich denkt, daß der Künstler den Schlußstein nicht in eine Figur auflösen wollte, sondern als flache Scheibe belassen, die er eigentlich der Bemalung, nicht der Plastik für würdig hielt. Dann gewinnt die Figur eine starke Ähnlichkeit mit rheinisch-westfälischen Wandmalereien, denn einige unromanische Freiheiten sind in dieser zeichnerischen Manier doch spürbar: daß die Falten nicht mehr ornamental den Körper umfließen, sondern immer in Richtungen des natürlichen Fallens angeordnet sind, so die sich als vertikale stabartige Bildungen zusammenschiebenden Falten am Oberkörper, die über die Arme fallenden, herabhängenden Gewandenden, in dem Seitwärtsflackern am linken Arm Eile andeutend. die Randlinie, die das von der Schulter fallende Tuch bildet. Ja, wie die Figur schlank und aufrecht, mit deut-



Abb. 47. Magdeburger Dom, Schlußstein im Bischofsgang

licher Gliederung des Körpers unter dem herangepreßten Gewand als Dreiviertelfigur aus einem Kelch aufsteigt, ist frühgotische Empfindung und von der ornamentalen, schwungvoll kreisenden Fältelung und breit gehaltenen Form des Rankenmeisters weit entfernt. Denn gerade mit dessen Art hat die steinmäßige Technik so viel Verwandtes, ebenso das rundlich durchgeformte Gesicht mit der rein formalen Behandlung der noch immer etwas glotzenden Augen. Die Haartracht ist die byzantinische des Hintereinanderflechtens einzelner Strähnen, die ein scharfkantiges, seitwärts ausgekehltes Profil zeigen. Das hervorstechendste Merkmal aber und ganz unromanisch, unmittelbar an französisch-gotische Köpfe erinnernd, ist der kleine, vorgewölbte Mund mit den wie beim Lächeln stark eingezogenen Fleischpartien der unmittelbaren Umgebung des Mundes. Also im ganzen frühgotische Menschheit in teils romanischer, teils zeichnerischer Behandlung, zwei Gesichtspunkte, die sich nicht decken, da auch die entwickeltste Gotik streng linear zeichnet[1]). Dieselbe Mischung gotischer Form in romanischer Technik zeigen die Kapitelle des Meisters, deren Steinschnitt mit frühen romanischen Palmettenkapitellen übereinstimmt, während die Form schon entwickeltste Knollen enthält[2]).

---

[1]) Der dritte romanische Stil, der späteste in der romanischen Entwicklung, den Goldschmidt aufstellt, ist in seiner Form nicht in diesen Figuren zu suchen, die wie die Hecklinger Engel und das Braunschweiger Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin mit früher, ja zum Teil schon recht reifer Gotik erfüllt sind, sondern vor allem in den Werken des Meisters der breitlappigen Kapitelle.

[2]) Der archaische Charakter der Figur und der Kapitelle und gewisse Byzantinismen, wie das Ankleben des Gewandes an den Gliedern haben am meisten Beziehung zur burgun-

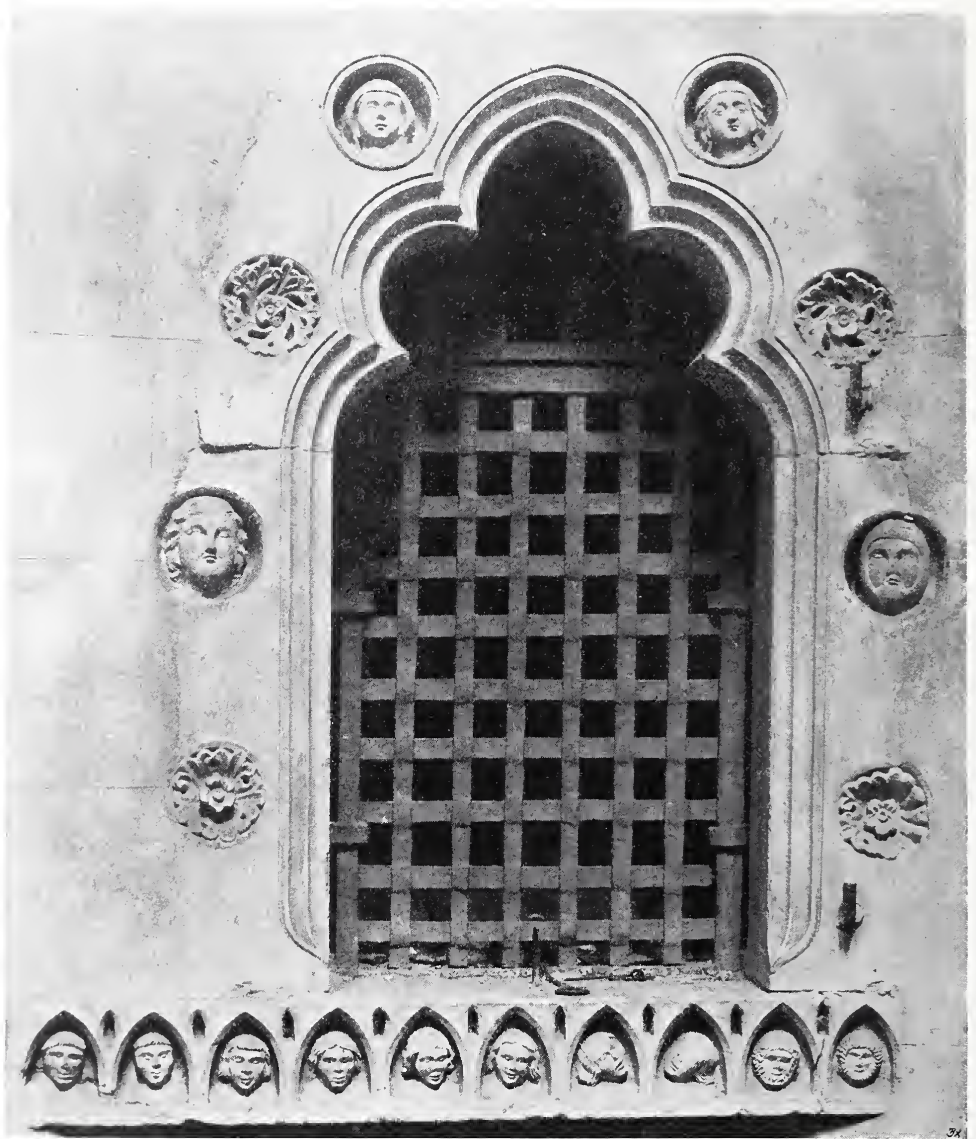


Abb. 48. Nische im südlichen Querschiff des Magdeburger Domes

Im südlichen Querschiff ist an der Ostwand ein spitzbogiges, dreipaßartig bekröntes Fenster eingemauert. Seine Kanten sind mit doppelten Hohlkehlen abgefast, die nach unten spitz und etwas einwärtsgebogen auslaufen und von der Wand durch eine Rille getrennt sind, so daß wie bei der Reliefplatte des Engels ein schmaler Steg das Ganze einfaßt. Dieses Fenster hat neben sich, in regelrechten Abständen wechselnd, Köpfe

dischen Skulptur (Vezelay, Autun), und für die zeichnerische Art solcher eckig gebrochenen, flatternden Falten bietet das Mosaik der Hauptkuppel von S. Marco in Venedig eine gute Anschauung.

und Laubrosetten in kreisrunden Nischen. Die obersten Nischen mit Frauenköpfen sind von einer Randleiste wie der Matthäusengel eingefaßt. Das Laubwerk, unten rein radial gestellt, oben in der Art eines federnden Rades nachschleifend zurückgedreht, ähnlich wie an einem leider fast ganz zerstörten Schlußstein der Empore, setzt sich aus dem vielteiligen Blatt des Schlußsteines im Bischofsgang und des Kapitells im Hochchor zusammen. Die oberen Köpfe haben etwas vergröbert die Züge des Matthäusengels, der vorgewölbte, kleine und spitze Mund ist unverkennbar. Die Haare sind weniger schematisch hintereinandergeflochten. Die unteren Köpfe haben denselben Mund und dieselbe Haarbehandlung, nur noch lockerer, weicher, und die Unterlippe etwas mehr geschwungen. Dagegen ist der uns besonders interessierende Frauenkopf lebendiger durch die weniger hervortretenden Augäpfel und die weniger scharf absetzende, weniger lineare Behandlung der Lider. Vor allem aber unterscheidet diesen Kopf von den anderen, wie der Nasenansatz ohne Zusammenziehung in die Stirn übergeht, und, indem die Brauen schräg in die Höhe steigen, sich eine trapezförmige Fläche zwischen ihnen bildet. Dieses absatzlose Ineinanderübergehen von Stirn und Nase, die runde, fleischige Behandlung und die lockere, volle Haarumrahmung lassen den Kopf — bis auf den gotischen Mund — sehr antik wirken. Alles aber, was in diesem Sinne spricht, findet ein Vorbild in dem antikisierenden Kopf der Reimser Maria aus der Heimsuchungsgruppe; der Nasenansatz ist genau derselbe (Abb. 49). In Reims ist auch an einem Baldachin das Prinzip, Köpfe in Nischen zu setzen, bereits vorgebildet (Abb. 50). Die Ungleichmäßigkeit in der Behandlung der oberen und unteren Köpfe ist auffallend. Wir vermuten in den unteren Köpfen die Mitarbeit eines Künstlers, der den Schlußstein im hohen Chor, Christus mit 4 Engeln, geschaffen hat.

Der Steinbalken unter dem Fenster mit Köpfen in spitzbogigen Nischen zeigt einen anderen Stil der Köpfe. Beide aber, Nische

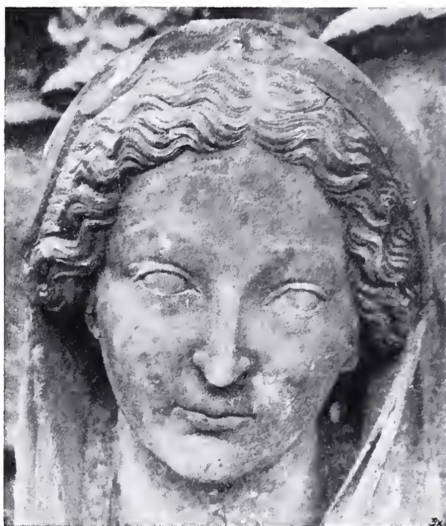


Abb. 49. Reims. Kathedrale
Kopf der Maria von der Heimsuchungsgruppe



Abb. 50. Reims. Kathedrale
Baldachin und Kopf vom Nordportal

und Balken, sind erst nachträglich in die Rundnische der Wand eingefügt, ursprünglich für eine gerade fluchtende Wand bestimmt.

Schließlich rechnen wir dem Meister noch ein Kapitell im Mittelschiff zu, das in der länglichen, lamellenartigen Teilung der Blätter und den Schnürrinnen Eigentümlichkeiten des westfälischen Meisters besitzt, aber in der Mitte das vielteilige Blatt der letztbesprochenen Form, die Einkerbung der Blattlappen und Teilung der Blätter durch eine tiefe Rinne, Charakteristika unseres Meisters, aufweist (Abb. 45). Es ist ein Kapitell, unentschieden zwischen gotisch-romanischem Übergangskapitell und Stengelkapitell stehend. Eine hintere Schicht Blätter steigt kerzengerade am Kelch des Kernes empor, davor erheben sich zwei lanzettliche Blätter schräg und das geteilte Mittelblatt senkrecht. Sie legen sich mit leiser Umknickung flach an den ideellen Blockkern, mit ihrem unteren Rande kürzere, an den Ecken des Kelches aufsteigende vielteilige Blätter berührend. Es fehlt jede Abwärtsneigung und Volute der Blätter. Einfacher ist das Motiv im Bischofsgang wiederholt (Abb. 10).

Vereinfacht in der Vielteiligkeit der Blätter, ohne den hinteren Kelch und mit Zusammenrollung zweier Teilblätterenden an den Blockecken ist ein Kapitell an einem Vierungspfeiler des Naumburger Domes, das Vorbild oder eine Nachahmung dieses Kapitells (Abb. 45). In Naumburg erinnert es durch die Rippen der Blätter, durch weite Kuppelung zweier Stiele mit aufsteigendem Zwischenstiel und durch das Zusammenlegen zweier gefalteter, dreilappiger Stengel dort, wo an dem Magdeburger Kapitell ein einziges vielteiliges, aber in der Mitte eigentümlich ausgehöhltes Blatt getreten ist, sehr an die Art des westfälischen Meisters. Zu der Naumburger Blattart stimmt der Steg und die leichte Rollung des äußersten Blattlappens an dem Bischofsgangschlußstein (Abb. 42). Die Merkwürdigkeit der hinter der vorderen Reihe aufsteigenden Stengel kehrt völlig identisch, nur mit anderer Blattbildung, in St. Andreas in Köln wieder.

Die Eigenschaft unseres Meisters aber, in seinen Kapitellen Strenge und Weichheit zu paaren, stoffliche Härte mit organischem Leben, Architektur mit freier Darstellung, eine Eigenschaft, die ihm zwei dekorative Meisterstücke haben gelingen lassen, das Adlerkapitell und den Engel des Matthäus, sind charakteristische Merkmale rheinischer Frühgotik überhaupt, in denen die gotischen Elemente des Zierlichen, Schlanken und lebendig Beweglichen in erster Linie einer heiteren Dekoration nutzbar gemacht werden.

d. Der Meister des Magdalenentympanons

Unter den Stengelkapitellen läßt sich eine Reihe von Exemplaren sofort als zusammengehörig erkennen infolge der auffallenden Bildung lanzettlicher, scharfgerippter und gesägter Blätter, die wie ein hohes Schilfblatt immer in sehr regelmäßiger, tektonischer Art von der Mitte der Fußplatte zu den Seiten des Blockes oder von den Seiten des Fußes zur Mitte des Blockes aufsteigen, sich mit ihrer Spitze umrollen und gefaltet an die Grundfläche des Kapitells legen (Abb. 51). Es sind Stengelkapitelle im strengsten Sinne des Wortes, am Kelch emporsteigend, am Block sich zur Seite biegend, die Grenzen der Blockfläche streng innehaltend und flach dem Kern vorliegend, noch nicht frei vor ihm schwebend. Zwei Varianten kommen vor, eine mehr dem romanischen Charakter sich anpassende mit großen gespreizten Eckvoluten (Abb. 52). Eine fortgeschrittenere: die Blätter stärker am Rand sich vom Kern ablösend und ohne Knickung kelchförmig emporsteigend, die Voluten frei in der Luft, plastisch gewölbt und mit dicken Fruchtknoten unter sich, die an runden, kräftigen Stielen aufsitzen (Abb. 54). Eine Art von

Knollenkapitell (leider erneut). Als charakteristisch heben wir noch hervor die dicken, saftigen Mittelrippen und die nach außen gewölbten Blattlappen unten, wo die einzelnen Blätter zusammengewachsen sind. Trotz der strengen Tektonik und etwas nüchternen Zusammenstellung der Blätter haben sie von den bis jetzt betrachteten am meisten organischen Charakter, etwas Saftiges, Geschwollenes, wie eine Sumpfpflanze.

Diesen Blättern kommen am nächsten die Blätter an den geraden Ecken eines Pfeilers, der, mit Figürchen und Köpfen reich geschmückt, allein schon ein ganzes Œuvre eines Künstlers bietet (Taf. C, e, f). Die sehr flache, etwas zeichnerische Behandlung der Blätter an dieser Stelle mag wohl ihren Grund darin haben, daß hier kurze, knappe und gerade Ecken von einem einzigen gefalteten Blatt bedeckt werden sollten, da für das Aufsteigen von dünnen Stielen die Fläche zum Anlauf fehlte und ebenso der Raum für das Entgegenkommen anderer Stiele, die erst zusammen ein Schmuckmotiv ergeben hätten. Es verrät viel Stilgefühl, wie hier der Künstler mit einem Blatt auskommt und man nichts vermißt.

Die Grundform des ganzen Pfeilerkapitells ist der reine Kelch, über den runden Wandvorlagen auch mit runder Deckplatte. Über dem Hauptrunddienst stehen zwei Figürchen an den Ecken, die Füße auf den vorspringenden Astragal gesetzt, die Beine schräg nach vorn geneigt, den Oberkörper deutlich zurückgezogen, als wollten sie sich vor dem Fallen schützen. Mit den Armen greifen sie seitwärts und halten sich an kräftigen, aufrechtstehenden Pflanzen, die von dicken saftigen Stengeln nach den Seiten ihre Blätter hängen lassen oder über und über mit Blüten bedeckt sind. Diese Pflanzen sind naturalistischer als alle, denen wir bis jetzt begegneten, und auch von einem Charakter wie von Sumpfpflanzen, von Rohr und Schilf. Menschen und Pflanzen aber stehen jetzt vollkommen aufrecht, ihre Haltung und Bewegung ist so sehr durch die Situation bedingt, daß alles frei gewachsen, frei gewollt und frei getan erscheint. Das hohe Relief oder die fast freiplastische Ausarbeitung der Formen, die Durcharbeitung der Glieder, die Betonung der Gelenke läßt uns die körperliche Funktion des Stehens, des Durchdrückens im Kreuz, des Fassens und Haltens sicher nachfühlen, und wenn die nackte Figur noch in ihrer streng frontalen Haltung, der symmetrischen Seitwärtsführung der Arme, der Steifheit und Gezwungenheit älterer Figuren ähnlich sieht, obwohl auch sie in starker Aktion sich selber hält und nicht einfach in rein formaler Absicht verrenkt ist, so vermittelt die bekleidete Figur mit ihrer Kopfwendung zur anderen Figur hin, der typischen Konversationsstellung, mit dem rechten erhobenen,



51



52



53



54



55

Abb. 51. 52. 54. Magdeburger Dom. Abb. 53. Brandenburg, Domkrypta. Abb. 55. Freiberg, Goldene Pforte

linken gesenkten Arm, mit der leisen Variation der Beinstellung, fast schon Spiel- und Standbein, den Reichtum ungezwungener kontrapostischer Gliederstellung. Achten wir aber auf das Profil der Figuren, das ganz dem Verlauf eines Kelchblockes folgt, auf die Verteilung der Figuren unter die Ecken des Gesimses, der Stengel dazwischen, so erkennen wir die rein architektonische Funktion aller dieser Formen, Haltungen und Bewegungen: es ist ein gotisch-romanisches Übergangskapitell, hergestellt aus einem Kelch durch freies Funktionieren, das freieste und überzeugendste, das es gibt — durch die Haltung menschlicher Körper. Diese tektonische Anordnung freier, ungezwungener Bewegung im Dienste architektonischer Form reiht dies Kapitell ein in die Reihe der Bestrebungen des *monumentalen* frühgotischen Stiles, die wir in Frankreich in Chartres, in Deutschland an der Freiberger Goldenen Pforte am reinsten verkörpert finden.

Ebenso bedeutsam ist der Stil dieser Figuren. Nach den Figuren des Rankenmeisters und des Meisters der breitlappigen Kapitelle sind es die ersten ausgesprochen frühgotischen Figuren. Der große männliche Kopf, der wie die Ganzfiguren eine Pfeilerecke bildet und — offenbar durch diese Stellung bedingt — ein an der Nasenspitze im stumpfen Winkel gebrochenes Profil zeigt (Taf. C, e), den Linien des Kelchblockes angepaßt, hat in der Mitte gescheiteltes Haar, das wie der Bart in Strähnen wellig herabfällt (Abb. 56). Die Strähnen haben weder die in feste Büschel gepreßte Form, die Verflechtungen und schnörkelhaften Windungen der Locken des Dreimännerkapitells noch den streng rhythmisch geometrischen Fluß der Wellenlinien des Rankenmeisters. Sie fallen freier, lockerer, natürlicher. Die Augen liegen jetzt tiefer in den Höhlen, und wie die Lider über die Augäpfel herüberstehen, fleischig, beweglich, ist eine besonders charakteristische, lebengebende Eigentümlichkeit dieses Meisters. Damit verrät er sich. Die Augen blicken jetzt, sie blicken abwärts. Das Unterlid senkt sich. Seinen Charakter bekommt der Kopf durch die scharf im Winkel über der Nase gebrochenen Augenbrauen und die kräftige, gebogene, unten breite, oben mit tiefem Einschnitt gegen die Stirn absetzende Nase. Überhaupt glauben wir die etwas harte, sächsische Kopfbildung des ersten Meisters in diesem Kopf zu erblicken. Die breite Stirn, die harten Backenknochen, die schwunglosen, wie straffgespanntes Rohr im scharfen Bogen gezeichneten Augenbrauen und Lippen. Wieviel weicher, schwärmerischer sind nicht die Köpfe der Chartreser Apostel am Südtranseptportal, denen dieser Kopf am nächsten steht, oder gar die davon abgeleiteten Apostel in Straßburg. Frühe Gotik an diesem Kopf, dem Romanischen nahestehend, ist die noch immer steinmäßige, architektonische Formengebung. Die Haare zeigen ein scharfkantiges, dreieckiges Profil, die Flächen der Stirn und Brauen, der Lider oder der Lippen stoßen mit scharfem Rand wie zwei Mauerseiten gegeneinander. Die große Form des von breiten Haarmassen gerahmten Gesichtes, die Parallelität von Haupt- und Barthaar und die strenge Symmetrie, ein Charakter von Pathos und Würde, sind auch hier Zeichen des monumentalen Stiles. Verglichen aber mit den Köpfen des ersten Meisters, besonders dem Bildhauerkopf, ist an diesem Kopf alles ruhiger und stiller geworden, in mancher Beziehung menschlicher, aber weniger charaktervoll und interessant. Diese Physiognomie ist allgemeiner, von abgeklärterer, schönerer Menschlichkeit, einem klassischen Schönheitsideal sich nähernd.

Bei der bekleideten weiblichen Figur (Taf. D) löst sich das Gewand noch wenig vom Körper, aber es umhüllt ihn auch nicht mehr sackartig, sondern legt sich eng an, so daß die für die körperliche Aktion wichtigen Glieder und Gelenke, Schultern, Hüften, Schenkel und Knie sich deutlich durchdrücken. Die Falten, die entstehen, sind weder ornamental in ihren Linien noch in Kreisen um die runden Glieder herumgeführt, es sind Falten, die durch das eigene Gewicht des Stoffes, durch freies Fallen und Sichspannen



Abb. 56. Magdeburger Dom, Chorumgang. Detail eines Kapitells

natürlich entstehen. Wie die Mittelfalte sich am Boden staut und dadurch etwas einschlägt, ist von einem Naturalismus, der nur überboten wird von den feinen, rissigen, unter den hochgehobenen Armen sich zerrenden Falten. Wie der Gürtel sich ins Gewand, das Band um den Kopf sich ins Haar drückt, suggeriert den Charakter weichen, nachgiebigen Stoffes. Alle Falten nähern sich der Richtung der Vertikalen, dem aufrechten Stehen der Figur und der Pflanzenstiele entsprechend. In der schräg von der rechten Hüfte zum linken Fuß herüberbiegenden Falte meldet sich bereits das schöne Motiv der entwickelteren Gotik, durch die Biegung der Falten die Beugung des Körpers, die rhythmische Bewegung anzudeuten, die die Glieder, vom Gewand bedeckt, unsichtbar vollziehen. Im ganzen freilich herrscht auch in den Falten das steife Stehen, das Eckige, Gespannte der Bewegung, das Säulenhafte vor und verbindet sich mit steinmäßiger, architektonischer Formengebung der Frühgotik. Die Falten schlagen nicht vom Körper ab, sondern sind, wo sie dem Körper nicht anliegen, möglichst hereingedrückt oder festgespannt. Sie runden sich nicht stofflich, sondern sind in den Stein eingeschnitten mit scharfkantigem Profil. Möglichst hart und fest soll alles wirken. Wie aber diese Festigkeit und Brüchigkeit erzielt wird durch die Wahl eines jugendlich eckigen, knochigen Körpers, durch ein knappes, über der Brust sich spannendes Gewand, ist frühgotischer Naturalismus, tektonische Form auf natürlichem Wege zustande gekommen. Es ist derselbe Stil, den die Straßburger Kirche und Synagoge offenbaren, und wohl von Chartres abgeleitet. Etwas härter, gröber, weniger fein gegliedert und weniger durchsichtig als die Straßburger Figuren, also sächsischer.

Zugleich ist diese Figur in Tracht, Stellung und Gewandbehandlung die unmittelbare Vorstufe der klugen und törichten Jungfrauen der Magdeburger Paradiesespforte, für die es keiner rheinischen Vermittlung mehr bedarf. Die Falten im Gewand und Gesicht tiefer eingegraben, statt der Blume den Becher in der Hand, und mit der erhobenen Hand den Kopf gestützt, und wir haben eine der törichten Jungfrauen.

Der weibliche Akt (Taf. E) ist sehr summarisch, aber doch sehr verständnisvoll durchgebildet. Hochgedrückte Schultern, leise Muskelschwellung an den Armen, weibliche Hüftausladung mit fast antiker Betonung der Weichenlinie, weibliche Schenkel, ohne Zwischenraum über den Knien und, was am feinsten beobachtet und dargestellt ist, ein infolge der Durchdrückung des Kreuzes vorgeschobener, an der Haut abgezeichneter Rippenkorb und ein etwas vorfallender Bauch. In Proportionen und Gliederung vollkommen empfunden.

Die Maske in dem sehr frei sie umgebenden Blätterrahmen hat die scharf markierte Nasenwurzel, stärkere Falten auf der Stirn und um den geöffneten Mund, einen pathetischen Ausdruck, der alle scharfen Formen etwas in Schwingung geraten läßt.

Dieses Kapitell mit charakteristischem Laub und Figuren hebt das Magdalenentympanon im südlichen Chorumgang aus seiner Vereinzelung heraus (Abb. 57). Eine Säule mit einem Rundbogen im Karniesprofil (die Himmelspforte?) teilt das Türfeld. Zur Rechten, auf Erden, erscheint Christus als Gärtner der knienden Magdalena. Kohlkopfartige Stauden bedeckt mit Blättern, die den kurzen Blättern auf dem Kapitell gleichen, scheinen den Garten anzudeuten, und das Salbgefäß, das Magdalena entfallen ist, ist durch ein am Boden liegendes Räucherfaß ersetzt. Zur Linken scheint Petrus als Wächter der Himmelspforte einen knienden Mann (einen Stifter?), einer Heiligen, die ein Spruchband in der Hand hält (Maria, die Gottesmutter oder Maria Magdalena), vorzustellen und zu empfehlen.

Die Identität der Köpfe mit denen des Kapitells erkennt man am leichtesten in den kugligen Frauenköpfen mit der bis zur Nasenspitze einheitlich verlaufenden, dann



FIGUR AN EINEM PFEILERKAPITELL DES CHORUMGANGES IM MAGDEBURGER DOM

zurückfluchtenden Profillinie. Bei dem knienden Manne ist der Winkel, in dem die Gesichtskontur an der Nasenspitze gebrochen ist, sogar so stark, daß man noch die Arbeit an dem Kapitell als Grund dafür beim Künstler vermuten möchte. Christus ist der schöne Männerkopf des Kapitells, nur mit gestutztem Bart, wodurch das Gesicht schmaler, spitzer wird. Die Knicke und Brüche an der Nasenwurzel, die gebogene Nase und knochigen Backen, die scharfgeschnittenen, überstehenden Lider, der schwunglose Mund, alles ist hier wie dort identisch.

Der Mangel an Symmetrie, die freien Bewegungen, die reiche, lockere, legendenhafte Erzählung ist wie ein Auftakt zu gotischen lebendigen Reliefkompositionen in



Abb. 57. Tympanon im Chorumgang des Magdeburger Doms

Heiligenportalen oder zu Darstellungen wie im Naumburger Lettner. Ja, die Säule mit dem Torbogen ist vielleicht demselben Bedürfnis nach Negierung der Wand, nach Motivierung des Hochreliefs der Figuren durch eine freie Arkatur entsprungen wie die gotischen Teilungen eines breiten Wandstreifens durch Triforien, Säulenstellungen. Dem entsprechen in der Reliefbehandlung Freiheiten wie die Stellung im Dreiviertelprofil bei der Himmelsheiligen und die reiche Drehung des Körpers Petri. Nach vorn schreitend, setzt er die Füße der Reliefffläche parallel und dreht sich mit Kopf und Oberkörper so, daß auch sie sich möglichst breitlings an die Hintergrundsfläche anlegen, eine Bewegung, die wieder eine der Architektur angepaßte Körperhaltung frei ungezwungen entstehen läßt, wo die romanisch-byzantinische Kunst den Körper in den Hüften verrenkt, oder das hieratischere, reine Profil, die reine Frontalhaltung gewählt hätte. Bei Christus und Magdalena, offenbar um Christus die Würde zu wahren, ist sie noch beibehalten. Die altertümliche Reliefhaltung der Hand, die ganze innere Handfläche nach außen gekehrt,

ist noch reichlich angewendet, aber bei Christus durch die Seitwärtswendung des ganzen Körpers in einen Bewegungsstrom einbezogen, der sie motiviert und ungezwungen erscheinen läßt. Der andere Arm Christi ist nicht mehr wie ein flaches Brett vor den Körper gelegt, sondern aus der Tiefe nach vorn geführt mit deutlichem — wenn auch wenig geglücktem — Versuch einer Verkürzung. Die Hand dreht und wendet sich noch einmal. Die ganze Bewegung aber mit der Biegung des Körpers nach derselben Seite, nach der das rechte Bein, fast schon Spielbein, zierlich auswärtsgestellt ist, trägt einen Charakter von französischer frühgotischer Eleganz. Die Figur ist gesättigt mit körperlicher Funktion und ausdrucksvoller Gliederung. Es scheint diesen Künstler nach Bloßlegung der Gelenke, nach Nacktheit zu gelüsten. Die rechte Schulter und Brust, die Füße und Unterschenkel sind entblößt, teilweise mit detaillierter Angabe der Adern naturalistisch dargestellt. Ein neues Ideal wird sichtbar, an Stelle der spätromanischen verzehrenden Innerlichkeit strafferes Sichzusammennehmen und elegante Bewegung. Das setzt sich auch in das Gewand fort, denn wie jetzt der Mantel Christi nur mit einem Zipfel über den Ellenbogen herüberhängt, vom anderen Arm in breiter Falte herabwallt oder wie das Untergewand von der Schulter zur Hüfte geht und dort in leichtem Überfall herabhängt, hat den Reiz der Momentaneität, ja ist nicht frei von Koketterie. Die Wölbung der sich schrägstellenden Mittelfalte, die natürliche Darstellung der am Bein herabhängenden kleinen Falten des locker sitzenden Gewandes, gewisse Ablösungen, Unterhöhlungen des Gewandes, alles das sind Stationen auf dem Wege, dem Gewand ein freies Fallen, eine selbständige oder die körperliche Bewegung begleitende und wiederspiegelnde Funktion mitzuteilen. In dem Bedürfnis, natürlich zu sein, greift der Künstler zu Motiven wie den zufällig gequetschten Falten am Ellenbogen der knienden Magdalena oder den sich stauenden und unregelmäßig kräuselnden Stoffmassen des überlangen Gewandes der Maria. Es bedurfte noch einige Zeit der Entwicklung, bis dieser primitive Naturalismus wieder Stil gewann und die Freiheit sich mit Ordnung paarte. Dieses verwirrende Faltengeschiebe erinnert noch an spätromanische Schnörkellust, obwohl es dem Künstler offenbar daran lag, nur die stoffliche Funktion, das freie Fallen recht deutlich zum Ausdruck zu bringen. Ebenso unmotiviert flattern die Falten des knienden Stifters. Der scharfe Schnitt der kleineren Falten gehört auch noch zu den Befangenheiten unseres Meisters, und ebendahin mag man die Ungeschicklichkeiten in der Arbeit der Hände rechnen, will man nicht einen Gehilfen für diese unleugbar schwächste Seite an dem sonst so hochstehenden Tympanon verantwortlich machen.

Die kleine Kragsteinfigur unter dem Hochschiffsdienst an dem südwestlichen Vierungspfeiler kommt dem Stile unseres Meisters am nächsten (Taf. C, g). Sie enthält das tektonisch wirksamste und reichste Bewegungsmotiv tragender Kragsteinfiguren, die Beine in kontrapostischer Variation gegen die Wand gestemmt, ein Arm zum Halten emporgehoben, der andere zum Stützen auf das Knie gestützt, so daß sich in wirksamer Entsprechung die tragenden Motive auf der einen, die bloß stützenden, das Gleichgewicht balancierenden, auf der anderen befinden. Dazu Drehung und Aufwärtswendung des Kopfes. Eine Formenbehandlung mit scharfem Schnitt des Mundes und der Lider, die über das Auge hängend infolge des Aufwärtsblickens einen oberen Bogen ziehen, anders als bei dem Kapitellskopf. Die Falten scharfkantig steil emporstehend, sich straffend unter dem gehobenen Arm, sich rundend, wo sie sackartig fallen, und die an der Funktion am stärksten beteiligten Beine für die Darstellung des wichtigsten Gelenkes, der Knie, freigebend. Die sich unten auswärts rollenden Haare sind ein bei Genrefiguren früher auftretendes Motiv als bei Heiligenköpfen. Und daß wir hier einen



FIGUR AN EINEM PFEILERKAPITELL DES CHORUMGANGES IM MAGDEBURGER DOM

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Steinmetzen oder Bildhauer dargestellt finden, unterliegt nach der Form der Mütze, des zu Taschen aufgeschürzten Gewandes wohl keinem Zweifel. Freilich im ganzen wirkt die Figur doch etwas vorgeschrittener im Stil als die des Magdalenentympanons. Es erscheint alles etwas freier, gelöster, vor allem in den hohen Falten und dem muskulösen Fleisch der Beine. Das Eckige und Scharfe der anderen Figuren fehlt hier ganz. Manches ließe sich auch hier noch durch Rücksicht auf einen sehr hohen Standpunkt begreifen. Nur brauchte es nicht an diesem Pfeiler zu sein. Die brüchigen Stellen dort, wo die Figur eingesetzt ist, das zu der feingliedrigen Profilierung des hochgotischen Dienstes nicht passende einfache Profil von Leiste und Kehle über dem Blatt, die frühgotische Blattkonsole selber sprechen für nachträgliche Einfügung der Figur an diese Stelle. Der Bruch in dem Steinblock — der übrigens aus anderem Material ist als die Umgebung — setzt voraus, daß die Figur nicht an Ort und Stelle gearbeitet ist. Leider ist auch die Blattkonsole von zu allgemeiner Bildung, als daß sie für unseren Meister Zeugnis ablegen könnte, für den nur die Auswärtswölbung der Blatteile spricht. Das aber steht fest, mit dem Meister des Bischofsganges, für den sich schon der unter dieser Figur stehende Name »Bonensack« (bis Bonensa lesbar) eingebürgert hat, hat diese Figur nichts zu tun. Wir werden künftighin von ihm als dem Meister des Maulbronner Paradieses sprechen. Bei Gelegenheit der baugeschichtlichen Untersuchung werden wir außer dem Grund, daß gar nichts für seine Autorschaft sich anführen läßt, auch direkte Gegengründe vorbringen.

Eine Vermutung, über deren gänzlich hypothetischen Charakter wir uns im klaren sind, wollen wir nicht unterdrücken. Das Laubwerk dieses Meisters ist dem des Meisters der breitlappigen Kapitelle sehr verwandt, es ist die gotische, ins Schmale, Aufstrebende gewendete Redaktion dieser starkgerippten und reichgekerbten breiten Lappen. Wo sie sich an den älteren Kapitellen zur Volute rollen, wird man oft an diese schilfartigen Blätter des frühgotischen Meisters erinnert. Von einer gewissen Familienähnlichkeit der Köpfe zueinander sprachen wir schon. Hier wie dort eine Vorliebe für Eckfiguren, für Köpfe an den Ecken; wir verweisen noch auf den kleinen mit Mönchskapuze — wie es scheint — bekleideten Kopf an dem Figurenkapitell hin (Taf. C, f). Ist es vielleicht derselbe Meister? Hat er Magdeburg verlassen, dem Zuge einer Verjüngung der Kunst folgend, sich dorthin begeben, wo er an den Quellen der modernen Bestrebungen eine Auffrischung seines alt und mürbe gewordenen Kunstideals am schnellsten erwarten durfte? Dann läßt sich der Ort nachweisen, wo die starke Wandlung mit ihm vorgegangen ist, eine Wandlung, so stark, aber auch nicht wunderbarer, als sie der Dürer der Apokalypse in Italien durchmachte, von aufgeregtester Pathetik und wildem Schnörkel zu gefaßterer Menschlichkeit und plastisch klarerer Darstellung. Der Kopf an dem Kapitell ist dem thronenden Christus im Haupttympanon des Südportales in Chartres sehr verwandt. Die Entblößung von Brust und Beinen könnte von hier stammen. Die Behandlung der Haare in kantigen Strähnen, die vom Kopf einheitlich herunterwallen, nicht zurückgestrichen sind, finden sich hier. Die Frauenköpfe am Kapitell und im Magdalenentympanon sind den Köpfen der Maria und Elisabeth der Chartreser Heimsuchungsgruppe vom Südtransept in den allgemeinen Formen ähnlich. Ja, in dem mächtigen, barhäuptigen Kopf eines alten Mannes am mittleren Außenpfeiler der Nordvorhalle in Chartres ließe sich eine Zwischenstufe im Stil zwischen dem Magdeburger Moseskopf und dem Kopf des Kapitells finden. Die in den Bart greifende Hand — auch eine Michelangelogebärde — ist von der nervigten Art der Hände des älteren Magdeburger Meisters. Jedenfalls, die Verwandtschaft ist da, ob sie sich zu solchen tatsächlichen Beziehungen der Stilwandlung eines Meisters steigern läßt, bleibt die Frage, die prinzipiell

wenigstens so entschieden werden kann, daß wir uns — indem wir in der älteren anonymen Kunst immer nur Werke derselben Stilstufe demselben Meister zuschreiben — einer allen individualgeschichtlichen Entwicklungsgesetzen hohnsprechenden Vorsicht schuldig machen. Was aber der Künstler des Magdalenentympanons, ein anderer oder derselbe wie der Meister der breitlappigen Kapitelle, hauptsächlich von der Chartreser Kunst sich zu eigen gemacht hat, ist ihre höchste Leistung, die sichere tektonische Haltung der Figuren.

Das anfangs erwähnte Knollenkapitell (Abb. 53) hat kleine Kugeln unter den umgelegten Blattspitzen. Diese Kugeln kehren wieder bei einem Kapitell mit reliefmäßigen Löwendarstellungen in flacher Arbeit (Abb. 28). Die Blätter und Ranken, durch die die Löwen in prachtvoller Bewegung hindurchschleichen, haben streckenweis unseres Meisters gerippte und gezahnte Blätter. Außerdem bildet dies Kapitell das Gegenstück zu einem Kapitell von unverkennbar hierher gehöriger Art. Diese Löwendarstellung, die einem Relief an einem Kapitell in Hamersleben sehr ähnlich ist, würde die Kenntnis sächsischer Formen ebenso beweisen, wie die Umbildung des Schilfblattkapitelles in königslutterische Form (vgl. Anm., S. 67).

Ein Kapitell mit den scharfgezackten und gerippten, mit der Spitze sich umrollenden Blättern finden wir in der Krypta des Domes von Brandenburg und hier im Zusammenhang mit einer Ornamentik, die den Anschein erweckt, als passe sie sich dem altertümlichen Charakter der Architektur an (Abb. 52). Gestielte Ranken, Stengel und Figuren liegen dem Kern, zum Teil reinem Würfelkapitell, in flachstem Relief an, verraten aber in gewissen Freiheiten der Bewegung der Figuren, den menschlichen Köpfen und besonders dem sich in feinen naturalistischen Falten zerrenden enganliegenden Gewand dieselbe Stilstufe wie die Magdeburger (Abb. 83 b).

Ferner gelangen wir mit Hilfe der Kapitelle zur Freiberger Goldenen Pforte (Abb. 54). Die Ornamentik der Kapitelle und der in französisch-frühgotischer Weise mit aufrecht oder radiant gestellten Blättern gefüllten horizontalen Gesimse oder Bogenleibungen ist ganz von dieser Art gerippter und gezackter Blätter bestritten, so aber, daß nur noch die entwickelte Form freistehender Blätter des gotisch-romanischen Übergangskapitells oder des Knospenvolutenkapitells vorkommt. Die mit gerolltem Blattwerk gefüllten Friese erinnern etwas an Kämpferfriese über Laubkapitellen der Chartreser Nordvorhalle, entfernter auch an Sockelfüllungen ebendort. Die statuarischen Positionen der Figuren, ihre tektonische Einfügung in die ganze Portalanlage, der Stil dünner, scharfkantiger und gezerrter, aber im ganzen sehr freier, getragener Falten, eine sehr fortgeschrittene und hohe Kunst des Nackten an Motiven von Auferstehenden, die wahrscheinlich vor dem Chartreser Südtranseptportal notiert sind, alles das sind Dinge, die sehr wohl auf den Meister des Magdalenentympanons verweisen[1]). Dennoch vermögen wir ihm keine einzige Figur mit Sicherheit zuzuschreiben, weil wir vergebens nach seinem Kopftypus Umschau halten. Der Kopftypus der Freiberger Goldenen Pforte ist ein rundlich-weicher, mit kleinem vorgewölbten Mund und eingezogenen Mundwinkeln, mit Haaren, die in lockeren Strähnen zurückgestrichen sind. Einige Male finden wir diesen lieblich weichen Kopftypus durch schärfere Linien, besonders der Nasenwurzel, und durch markantere Behandlung der Lider gekräftigt, so bei der Königin von Saba und noch mehr bei der Kirche, in beiden Fällen verbunden mit reifer statuarischer Kunst der Haltung und Gewandung. Die Nische wird gekrönt durch einen Kopf, der in der allgemeinen Formation dem Bohnensack nahekommt. Im übrigen ähnelt der herrschende Kopftypus

[1]) Goldschmidt, Studien, III. Die Freiberger Goldene Pforte S. 38 ff.

dem des Matthäusengels und der Köpfe der Nische in Magdeburg am stärksten. Dafür vermissen wir dessen scharfbrüchigen, zackigen und linearen Faltenstil, finden davon etwas nur in dem reliefmäßig und zeichnerischer behandelten Tympanon der Goldenen Pforte. Nun ist neuerdings von Bachem eine Beteiligung verschiedener Künstler an der Goldenen Pforte — im ganzen zutreffend, wenn auch in Einzelheiten kaum immer richtig — behauptet worden [1]). Mit demselben Recht ließen sich auch außer den Chartreser Einflüssen solche von Laon (von Bachem für das Tympanon mit der sitzenden Josephsfigur festgestellt), von Reims in manchen Faltenwürfen und von Amiens in der Figur des Salomon behaupten. Sie betreffen alle nur Motivisches und vermögen den einheitlichen Charakter der Goldenen Pforte nicht zu alterieren. Treffen aber die durch Differentialanalyse für verschiedene Künstler namhaft gemachten stilistischen Unterschiede zu, so hat es nichts Schwierigeres, sich ein gegenseitiges Anpassen der Künstler untereinander, ein Furoremachen eines Figuren- und Faltenstiles hier, eines Kopftypus dort zur Erklärung des einheitlichen Gesamtcharakters vorzustellen als ein ominöses Skizzenbuch eines Magdeburger Meisters, das die Beziehung zu Magdeburg hergestellt habe. Diese Beziehung zu den Meistern des Magdalenentympanons und des Matthäusengels halten wir fest und kommen bei der Architektur darauf zurück.

e. Der französische Meister

Ein öfter wiederkehrendes Knollenkapitell (Abb. 59) hat folgende Bildung: zwei Reihen kannelierter Blätter steigen übereinander empor, legen sich mit der Spitze um und rollen sich zusammen. Die so entstehende Knolle ist bedeckt mit mehreren Schichten gelappter und ausgebeulter Blätter. Vor den unteren kannelierten Lappen steigt jedesmal ein sehr stark gegliedertes, Stamm und Äste entwickelndes Blatt empor, dessen Laub ebenfalls, an dem untersten Blattlappen am stärksten, die Ausbeulung zeigt. Hinter der oberen Blattreihe geht ein Band um das Kapitell herum und hält einen Kelch von Blättern zusammen, die mit ihrer Spitze über das Band herübersteigen. Sowohl die Herkunft dieses Knollenkapitells mit seinen breiten Blättern aus dem Akanthuskapitell und diese Art der Auflösung der Blätter ins gotisch Gestielte, Feingegliederte ist spezifisch französisch als auch die besondere Art des gebeulten Blattwerkes und der über einen Reif emporsteigende Blattkranz. Kapitelle in Reims stehen dieser Art am nächsten, sie finden sich ferner in Paris sehr viel, während in Chartres das Laubwerk meist eine andere, naturalistischere Form besitzt. Dies Kapitell scheint die spezifisch nordfranzösische und gotische Form zu repräsentieren.

Dieselbe Art des Laubes dekoriert einen Pfeiler in ungezwungener Biegung, aber doch dem Kapitellkern anliegenden Relief, als ob frei gewachsene Stämme sich winden und zur Seite neigen und dabei ihre Laubkronen über die Ecken der Kapitellblöcke ausbreiten (Abb. 58). Etwas sehr Naturalistisches, Zufälliges liegt sowohl in der dicken, pflanzenstengligen Art dieser Stiele wie auch in ihrem Wachstum. Es fehlt die strenge tektonische oder ornamentale Art der anderen Meister; es ist mehr launige Erzählung, freie Darstellung. Überall am Kelch sind Tiere verstreut, langschwänzige Molche, ein sitzender Gnom, die Arme auf die Knie gestemmt, harpyienartige Wesen, und alles das scheint zu kriechen, sich zu jagen oder behaglich breitzumachen, daß man kaum merkt, wie der Künstler dem Kelchblock zuliebe diese Körper so anbringt, daß sie mit

[1]) J. Bachem, Sächsische Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des XIII. Jahrhunderts. Berlin. Diss. 1908.



58



59



62



60



63



61



64

Abb. 58 60. 62–64. Magdeburger Dom, Chorumgang. Abb. 61. Reims, Kathedrale

dickem Leib und Kopf den Block stützen, mit den dünnen Extremitäten der Einziehung des Kelches folgen[1]). Am Beginn dieses Pfeilers, über dem Runddienst ist auch eine Art von goto-romanischem Übergangskapitell dadurch entstanden, daß ein an dieser Stelle besonders natürliches Gezweig rein kelchförmig aufsteigt und eine Art von Knollen bildet, dann aber langleibige Tiere in freier Bewegung um die Zweige herumlaufen und dem Kapitell mit ihren Leibern eine obere Blockzone sichern (Abb. 62).

Das aber ist das Neue, diesen Meister Charakterisierende, daß er das Kapitell zum Spiel- und Tummelplatz von menschlichen und tierischen Wesen macht, unbekümmert um die tektonische, dem frühgotischen Gefühl entsprechend aufwärts gerichtete Form des Kapitells. Die Bewegung geht um das Kapitell herum. Sowohl für die Art der Tiere, Molche, Harpyien, wie für diese Umlaufsbewegungen und frei erzählende Art boten die Kapitelle in der Kathedrale von Reims, und diese allein, das Vorbild (Abb. 60). Die Reimser Kapitelle sind dabei in etwas mißverstanden. Sie haben zwei Zonen, eine, die als eine Art von Hals indifferent ist, eine andere darüber, die eigentliche Kapitellzone, die kelchförmig aufsteigt. Nur die erste wird mit freien Reliefdarstellungen geschmückt, wie mit einem umlaufenden Band; die Kapitellzone selber enthält stets gotische Blattstengel.



Abb. 65. Magdeburg, Dom, Chorumgang

Der Meister in Magdeburg aber behandelt das ganze Kapitell als richtungslose Fläche, die mit einem erzählenden Relief zu schmücken ist. So an einem Kapitell (Abb. 65) mit aufsteigendem, zwei Äste zu den Ecken breitendem Baum und einer Szene darunter: ein Mann, der einen ihn anspringenden Wolf bei der Gurgel packt und mit dem anderen Arm und geballter Faust zum Schlage ausholt. Das Umlaufen des Wolfes, das Entgegenschreiten des Mannes geht der Richtung der Entfaltung des Kapitells entgegen, und nur die prachtvoll dramatische Bewegung und die Einhaltung der Reliefflâche durch diese Reliefbewegung, also die Wahrung der Form vermittels eigener Haltung und Funktion, unterscheidet dieses gotische Relief von den romanischen, die Form verrenkenden Figurenkapitellen. Das Gewand streicht infolge der heftigen Bewegung nach hinten, in scharfkantigen Falten. Wenn auch das Blattwerk an den am meisten ausgearbeiteten Teilen die Beulung vermissen läßt, Erfindung, Komposition gehört dem in Rede stehenden Meister. Die Arbeit ist grob, flüchtig, aber Erfindung und Komposition sind von großer Leichtigkeit und Freiheit. Nicht den Kunstwert, aber das plastische Stilgefühl zu charakterisieren, erinnern wir an Figuren des Parthenonfrieses, die in ähnlichen Arm- und Beinbewegungen den sich bäumenden Pferden in die Zügel fallen.

Während die zuvor besprochenen, tektonisch empfindenden Meister, die die menschliche Figur als Glied des architektonischen Körpers behandelten, die Lebens-

[1]) Eine wie der Gnom hockende Figur und gebeultes Laub in grober Form am Taufstein des Domes in Limburg a. d. Lahn und im Chor des Wetzlarer Domes.

bedingungen der dargestellten Menschen zugunsten der tektonischen Form vernachlässigten, vernachlässigt dieser die tektonische Form zugunsten der freien menschlichen Bewegung. Insofern die Entwicklung in der Richtung auf immer stärkere Befreiung der menschlichen Figur aus dem architektonischen Zwang und auf Darstellung selbstgewisser Haltungen und reicher Bewegungen in Relief und Freifigur geht, ist dieser Meister der vorgeschrittenste.



Abb. 66. Magdeburger Dom. Portal im südlichen Seitenschiff

Einmal stellt er dar, wie eine ganze Karawane sich um das Kapitell herumbewegt (Abb. 64). Ein Elefant trägt auf dem Rücken einen zinnenbekrönten Turm, der ihm wie ein Sattel umgeschnallt ist. In dessen spitzbogigen Arkaden sitzen Ritter, bekleidet mit dem Ringelhemd. Ihre Schilde hängen über ihnen an der Mauer. Von dem Turm führt eine Art von Fallbrücke in Gestalt eines Laufganges nach vorn, an seinem unteren Ende aufgenommen von den Stoßzähnen des Elefanten. Zwei Krieger entsteigen ihm. Vielleicht dachte man sich so Hannibal über die Alpen ziehen, oder es sind Kreuzfahrererinnerungen, die hier verarbeitet sind. Für die Identität unseres Meisters aber spricht das gebeulte Blattwerk an der äußeren Ecke des Kapitells. Die Schätzung alles Kriegerischen und Ritterlichen, die sich in der gotischen Plastik mit ihrer Abwendung vom Hieratischen deutlich verfolgen läßt, verbindet auch diese Darstellung gerade mit der Reimser Kunst.

In dem Tympanon eines kleinen Portals im nördlichen Chorumgang sind die Blätter in ihrer Beulung auf unseren Meister zurückzuführen, während die in regelhaften ornamentalen Windungen aus dem Maul einer Fratze aufsteigende Ranke das Motiv des benachbarten Portals wiederholt, das, jetzt erneut, doch die Hand des rheinischen Künstlers erkennen läßt (Abb. 60). Dagegen gehören ihm die beiden Kapitelle unter dem Schuppenrundstab des Portals. Ein Blattkapitell, ganz besetzt mit kleinen, stark gebeulten Doppelblättern, deren Teile sich leicht, wie vom Wind angeblasen, nach der Seite legen. Und ein Figurenkapitell mit Harpyien an den Ecken (Abb. 63). Aber es fällt diesen Figuren nicht ein, frontal und stramm zu stehen, sondern kokett den Kopf neigend und drehend, schieben sie sich schwänzelnd um die





Abb. 67. 68. Details vom Portal im südlichen Seitenschiff des Magdeburger Domes



Abb. 69. Reims, Kathedrale. Detail eines Pfeilerkapitells

Ecken herum. Zwischen ihnen die aufrechte Blattstaude mit dem gebeulten Blattwerk. Stärker bewegt, tumultuöser, aber auch roher sind die Figürchen, Harpyien und Drachen, an einem Kapitell der Concha im Bischofsgang.

Ein anderes Portal im südlichen Seitenschiff ist im Tympanon gefüllt von einem aufrechten Mittelstamm und zwei seitlichen Nebenstämmen, alle so baumhaft aufrecht, so natürlich gewachsen in ihren Windungen, so nachlässig in allem, was ornamentale Flächenfüllung angeht, wie sonst an keinem Portal in Magdeburg. Fünfteilige Blätter ganz naturalistischer Bildung, wie eine bestimmte Art des Laubes in Reims an wilden Wein erinnernd, dazu Trauben, dicht und voll, vollenden den Eindruck von einem Garten, von sprossendem Laub und an der Sonne gereiften Früchten, ein Relief, das von der Fruchtbarkeit des Champagner Landes erzählt. Ähnlich frei von Ästen und Blättern in erhabener Arbeit ist der Rundstab der innersten Portalleibung umrankt, daß er aussieht wie eine der durchbrochenen, frei in der Luft schwebenden Rankenleibungen im Viertelkreis, wie sie die burgundische Kunst in Avallon hervorgebracht hat. Am Fuße dieser Ranke steht jederseits ein Mann, zur Linken einer in Mönchskapuze (Abb. 67), mit beiden Händen einen Stab umfassend, mit dem Kopf nach rückwärts gewendet, zur Rechten ein barhäuptiger (Abb. 68), ausschreitend, mit der einen Hand einen Zweig fassend, in der anderen einen Sack mit Früchten haltend. Auch diese Figuren sind nicht tektonisch verwendet als Freifiguren, die die Ranken oder den Rundstab tragen, sondern reliefmäßig, und es ist bewundernswert, mit welcher Kunst der Bildhauer diese Figuren in die ungünstige gerundete Fläche eingefügt hat, wie sie in freier ungezwungener Bewegung um den Stab sich herumschieben. Es ist Genre reizvollster Art. In den gerundeten, an der offenen Kante umschlagenden Falten, ist das Freiste an Stoffbehandlung gegeben.



Abb. 70. Magdeburger Dom. Figuren im Hochchor

Von den Kapitellen des Portals haben die auf der linken Seite das symmetrisch gegliederte, langgestielte Blatt des Meisters in besonders feinteiliger, zierlicher Manier, während die Blätter zur Rechten gröber und einfacher in der Bildung und nicht gebeult, sondern in der Art des rheinischen Meisters gekehlt sind.

An all den in ihrer Bewegung reizenden Figürchen sind die Köpfe das Schwächste und Langweiligste. Sie lassen die flüchtige und grobe, auf den allgemeinen dekorativen Effekt ausgehende Mache des Künstlers am fühlbarsten werden, und neben verwandte Arbeiten in Reims gehalten, erscheinen diese Figuren wie die Werke eines Künstlers zweiten Ranges (Abb. 69). An den Köpfen ist charakteristisch ein längliches, wenig entschiedenes Profil, ein Gesicht mit heraustretenden Backenknochen, Augen, die länglich und schmal, fast wie geschlitzt sind, mit wenig akzentuierten Lidern, so daß der Augapfel sehr an der Oberfläche liegt. Der Mund hat scharfe Linien an den Winkeln, als ob er lächelnd eingezogen sei; die Haare sind in groben Strichen meist nach hinten

gekämmt, zuweilen rollen sie sich unten nach außen auf. Dieselben Merkmale gelten aber im ganzen auch von den Köpfen des Andreas und Paulus, der im Chor eingemauerten Portalfiguren, und der einzige ursprüngliche, d. h. gleichzeitig mit den Figuren gearbeitete Baldachin hat unverkennbar das reich und fein zu beiden Seiten einer sehr organisch gebildeten Blattrippe verteilte gebeulte Blattwerk, wie wir es an dem Weinlaubportal fanden [1]) (Abb. 70). Die Köpfe der kleinen Genrefiguren, die, in kleinen Nischen sitzend, die Laster und Tugenden symbolisieren, erinnern in den besten Exemplaren unmittelbar an die Harpyien des Portalkapitells. Auch die Kapitelle der kleinen Säulen, die diese Nischen trennen, tragen zum größten Teil französisch gebeultes Laub. So haben wir auch in diesem Kapitellmeister einen Plastiker vor uns, dessen an den Kapitellen verstreute figürliche Plastik durch diese Figuren um ein Hauptwerk, ein Werk von größter Bedeutung in der Vermittlung französischer Errungenschaften, bereichert wird. Von den Kapitellen aus fanden wir diesen Meister am stärksten mit dem Geiste der Reimser Kunst getränkt. Dagegen ist von Goldschmid ein starker Einfluß der Chartreser Transeptportalfiguren behauptet worden. Die ganze Anlage des Portals selber stammt sehr wahrscheinlich aus Paris, doch läßt sich keine Brücke schlagen von dem stilistischen Charakter der Tugenden und Laster in Magdeburg und den entsprechenden Figürchen in Paris. Das aber, was die großen Figuren charakterisiert, die Straffheit und Schärfe der Falten des unstofflichen Gewandes, konnte der Künstler den älteren Figuren in Reims am Südportal der Fassade oder den Figuren der Nordportale so gut absehen wie den Chartreser Statuen. Der Kopf der weiblichen Figur am westlichen Nordportal in Reims (Abb. 50) hat dieselben länglichen, zusammengekniffenen Augen mit flach anliegenden Lidern, hat die scharfen Linien an den Mundwinkeln, die hakenförmigen Falten an der Nasenwurzel wie der Kopf des Mannes mit dem Sack. Und will man für die scharfkantigen, striemenartig flatternden und gewundenen Falten der Jungfrauen oder einiger sitzender Figürchen der Nischen Vorbilder, so sehe man die weiblichen Figuren in den Leibungen eben dieses Nordportales an (Abb. 71); selbst ein gewisses Maß von Grobheit ist hier und dort dasselbe. Das feinteilige Laubwerk aber der senkrecht an dem Kelch in die Höhe steigenden Blätter zeigen Kapitelle im Hoch-


Abb. 71. Reims, Kathedrale. Leibung des Nordportals

[1]) Über diese Figuren und die übrigen im Chor eingemauerten Skulpturen, die ursprünglich für ein Portal bestimmt waren, vgl. Goldschmidt, Studien. II. Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens. S. 22 ff.


72


73


74


75

Abb. 72–75. Magdeburger Dom Seitenschiffe

schiff zu Reims wie unter den Baldachinen des Nordportales völlig identisch. Die wenigen, aus dem allgemeinen Stil der kleineren Figuren herausfallenden und höchstwahrscheinlich von Chartres abzuleitenden Figuren dürfen wir dann wohl in ihrer allgemeinen Haltung dem Meister des Magdalenentympanons zur Last legen.

Tritt man mit der Vorstellung dieser etwas glotzäugigen, den Mund verziehenden, in den Backen starkknochigen, im Kinn spitzen und feinen Gesichter, dieser grobgestrichenen, aber oft modisch gelockten und gerollten Haare noch einmal an die Nische in dem Südquerschiff heran, so erkennt man, daß die Köpfe in den spitzbogigen Nischen des horizontalen Steinbalkens noch ein Werk unseres Meisters sind (Abb. 48). Die Idee zu solchen Köpfen in Nischen könnte ihm, wie dem Meister der Nischenumrahmung, von demselben Reimser Baldachin gekommen sein. Aber von den rundlich weichen, von lockerem Haar in Strähnen umrahmten Köpfen darüber sind diese gotisch gespannten, knöchern ausgeprägten Köpfe weit entfernt. Die asymmetrische Stellung des Balkens zu dem Fenster darüber, seine Längenausdehnung lassen ihn als unabhängig von dem Fenster entstanden erkennen. Die feine Abschrägung der Kanten der kleinen Nischen ist dieselbe wie an den Bogen der im Chor eingemauerten Arkaden mit den Tugenden und Lastern. Die Köpfe selber sind in Paaren angeordnet, zur Rechten zwei Ritter, zur Linken zwei Mönche, dazwischen drei Paare von Mann und Frau. Trotz der Grobschlächtigkeit der Arbeit läßt sich erkennen, wie die Köpfe nach der Ritterseite zu immer feiner, nach der Mönchseite immer klotziger und bäuerischer werden, vielleicht auch das ein Zeichen für die neue Schätzung von Weltlich und Geistlich. Zweifelhaft bleibt, was diese Köpfe bedeuten, ob die auf den Richterspruch harrenden Scharen der Seligzusprechenden oder zu Verdammenden eines Jüngsten Gerichts, oder die Seelen im Fegefeuer oder auch wieder etwas Tugend- und Lasterhaftes. Das Portal, das Goldschmid rekonstruiert hat, war ein Christusportal, das im Tympanon das Jüngste Gericht enthalten haben muß. Es liegt nahe, in diesem Balken mit den Köpfen einen Türsturz oder einen Streifen aus einem reihenförmig darstellenden Tympanon mit der verkürzten Darstellung der zu Richtenden anzunehmen. Doch läßt sich die Kleinheit des Balkens schwer mit der Größe des in Frage kommenden Portals vereinigen, und es wären, die Annahme zu halten, wieder Hilfsvorstellungen nötig,

wie die, daß der Steinbalken vor der Einmauerung größere Maße hatte oder daß das Tympanon von einrahmenden Bogen eingeengt war. Wie dem sei, unter den Magdeburger Meistern ist der französische Portalmeister der einzige, dem diese Köpfe zuzuschreiben sind [1]).

Wir nennen ihn französischen Meister, weil er bei aller Derbheit der Arbeit doch so viel Laune und dekoratives Geschick, so viel Leichtigkeit und Grazie der Bewegungen entwickelt, daß wir nicht nur an französische Schulung, sondern auch französische Herkunft glauben möchten. Für die Schnörkel und harten Falten wie für alle Ungeschicklichkeiten einen deutschen, noch in spätromanischer Ornamentschnörkelei befangenen Meister verantwortlich zu machen, geht nur, wenn man auch in Reims selber bei entsprechenden Formen deutsche Arbeiter am Werk findet, ein Problem, das prinzipiell einmal zu untersuchen von größter Wichtigkeit wäre. In Magdeburg ließe sich für die Unzulänglichkeiten noch ein anderer Grund finden. Das gebeulte Laubwerk findet sich außer in der sehr feinen, reich gegliederten Art in einer groben und breiten Form, meist als einziges breites Blatt, das einem Knollenkapitell vorliegt, eine grobe Art, die mehr in Paris als in Reims Vorbilder hat. Ebenso finden sich Ungleichmäßigkeiten in der Behandlung der Figuren, die an die Arbeit verschiedener Meister denken lassen. Diese Scheidung aber im einzelnen durchzuführen, würde weder bis ins Einzelne Erfolg haben, noch sich lohnen. Denn das, was diese Kunst interessant macht, ist nicht wie bei den anderen Meistern eine sehr persönlich durchgebildete plastische Kunst, sondern mehr die allgemeine vorgeschrittene Art französisch spielender Dekoration und freier Lebendigkeit, in einer heiter sorglosen Art vorgetragen.

HOCHGOTIK UND FIGÜRLICHE KAPITELLPLASTIK

Die Figurenkapitelle gehören dem spätromanischen und frühgotischen Stile an. Die hochgotische Zeit drängt auf reinlichere Scheidung von Architektur und Menschendarstellung. Sie empfindet bereits die Hineinbeziehung der Menschen in die Architektur als Verzerrung und Komik oder als Verletzung des tektonischen Aufbaus. So bleibt denn für das Figürliche nur im Sinne des Grotesken Raum, und es finden sich an den Kapitellen Köpfe mit Blättern so verbunden, daß der Architektenhumor in dieser Verbindung heterogener Dinge seine Laune ausläßt; Fratzen von höchst drolliger Bildung. Entsprechend dem naturalistischer gebildeten Laubwerk mildert sich das Scharfkantige, Knöcherne der Gesichter; die Sucht nach dem Komischen liebt es sogar, das Gedunsene und Aufgeblähte darzustellen (Abb. 72, 73). Ganz vereinzelt ist eine Darstellung, wie auf den Blättern eines Kapitells ein Mann und eine Frau knien und sich mit den Armen entgegenkommen, ähnlich wie die Hauptpersonen bei einer Krönung Mariä. Die Darstellung ist nicht so sehr in der Anordnung der Figuren als in ihren weitausgreifenden Bewegungen vollkommen frei, der Faltenwurf bei der Frau fließend, locker im Stoff. Sonst bleiben nur noch einige Figuren als Kragsteine in der Art von Konsolen, grob in der Bildung der Formen, lappig und weich in der Gewandung, offenbar dem späteren Typus des naturalistischen Laubkapitells und seiner weichen, lappigen Blattart entsprechend (Abb. 75). Eine Figur im Hochrelief unter der Treppe des südlichen Westturmes, die mit dem Aufstemmen der Hand auf den Oberschenkel

[1]) Ich befinde mich hier in Übereinstimmung mit Prof. P. J. Meier, der nach mündlichen Mitteilungen sowohl die Köpfe der Umrahmung dem Meister des Matthäusengel wie die Köpfe des Balkens dem Portalmeister zurechnet.

ihre Herkunft von Kragsteinen nicht verleugnet und auch die bei Kragsteinen beliebte, obschon wenig motivierte Bewegung des Ausfallens zeigt, gehört mit diesen Figuren zu einer Gruppe zusammen. Es ist besonders die sackartige Zusammenschiebung des Gewandes zu gedrückten, wie bei einem starren Stoff hüglig emporstehenden Falten, die die Verbindung herstellt. Ähnlich bucklige und zufällig zusammengeschobene Faltenwulste, aber noch gröber und von einer verzerrten Physiognomie überragt, bietet uns ein Schlußstein im südlichen Seitenschiff, der den Engel Gabriel darstellt. Aber obschon mit diesen Formen an einem Kapitell und den Konsolen auch ein breiter, grober Blattschnitt zusammengeht, führt doch in dieser Periode die Scheidung von Meistern an den Kapitellen nicht weit. Mehr als einen heiteren Eindruck und eine flüchtige Erinnerung an die Fortschritte der Plastik zu größerer Freiheit und Weichheit der Formenbewegungen vermögen die Kapitellfiguren nicht zu erregen. Von Meistern zu reden hat wenig Sinn, weder in der Bedeutung eines Schöpfers aller figürlichen Darstellungen an den Kapitellen des Langhauses, noch in der Bedeutung eines großen Künstlers, und die Aufzählung der Varianten dieser naturalistischen Laubkapitelle ist wesentlich Aufgabe des Botanikers. Auch ein Portal mit Weinlaub im Tympanon (Abb. 76) vermag nur als zugehörig zu dem klassischen Typus des hochgotischen Blattbüschelkapitells zu gelten, dem Typus streng tektonisch geordneter und scharf, klar, fast ornamental gezeichneter Blätter. Es stellt den Typus gotischer Architektur in edelster, klassischer und strengster Form vor, deshalb ohne jede Willkür und Individualität, mustergültig.



Abb. 76. Magdeburger Dom. Südliches Seitenschiff

DER MEISTER DES GEMMINGENDENKMALS IM DOM ZU MAINZ

VON GEORG DEHIO

Den Anstoß zu der nachfolgenden Untersuchung gaben mir die bekannten, einander sehr nahestehenden Kreuzigungsgruppen[1]) aus dem frühen XVI. Jahrhundert in Frankfurt, Mainz und Wimpfen. Als ihren Meister kennen wir den Mainzer Bildhauer *Hans Backofen.* Sein Name ist für zwei von ihnen urkundlich gesichert, für die beiden anderen spricht die stilistische Übereinstimmung so deutlich, als irgend gewünscht werden kann. Das älteste und umfangreichste, siebenfigurige Exemplar ist das auf dem Domkirchhof in Frankfurt, gestiftet 1509 von Jakob Heller, demselben, der Dürer beschäftigt hat. Das zweite, ebenfalls in Frankfurt, auf dem Peterskirchhof, 1510[2]). Das Wimpfener, jetzt auf fünf Figuren reduziert, ursprünglich sechsfigurig, muß in den nächstfolgenden Jahren entstanden sein[3]). Das Mainzer, gegenüber der Jesuitenkirche St. Ignaz, sechsfigurig, nach 1519; die Inschrift lautet: a. d. 1519 uff den 21. Tag des Monats Septembris ist gestorben der ersame Meister Hans Backoffen von Sultzpach, Bildhauer, dernach uff den 25. Tag des Monats Oktobris ist gestorben Catharina Fustin sein ehelichen Husfrawe, welch dies Crucifix aus ihrem Testament haben lassen machen, denen Gott genedig und barmhertzig syn wolle. Amen.

Daß der Künstler, dem so umfangreiche Unternehmungen anvertraut wurden und dem seine Geschäftsbilanz ein so großes und kostbares Geschenk seinen Mitbürgern zu vermachen erlaubte, Meister einer sehr großen Werkstatt gewesen sein muß, versteht sich von selbst. Sonderbar müßte es zugehen, wenn sich nicht anderes noch, bisher unerkannt, von ihm erhalten hätte.

Ferner zeigen uns bereits die oben genannten Denkmäler, trotz der Enge des Darstellungskreises, Backofen als einen jener Künstler des frühen XVI. Jahrhunderts, die mit angestrengtem Eifer einen neuen Stil sich zu erringen trachteten; und sie zeigen ihn darin in hohem Grade selbständig. Ich glaube bestimmt, wären sie inschriftlos auf uns

---

[1]) Sie sind, wie auch die meisten übrigen Bildwerke, auf die nachfolgend Bezug genommen wird, bereits publiziert bei *Dehio und v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, Abteilung XVI. Jahrhundert.* Zu eingehenderer Begründung meiner Erörterungen muß auf die in größerem Maßstabe gegebenen Nachbildungen dieses Werkes verwiesen werden. Demselben sind die nachfolgenden Figuren mit Genehmigung der Verlagsbuchhandlung E. Wasmuth entlehnt, ausgenommen das auf einer Originalaufnahme beruhende Denkmal in Oberwesel.

[2]) Die Hans Backofen als Meister nennende Urkunde zuerst bekanntgemacht bei Battenberg, Die alte und neue St. Peterskirche, 1895.

[3]) Zu meiner Überraschung ist noch in der jüngsten Schrift über Wimpfen (R. Kautzsch, Die Kunstdenkmäler in Wimpfen am Neckar 1907) die Urheberschaft Backofens übersehen; mir erscheint sie über jeden Zweifel einleuchtend.

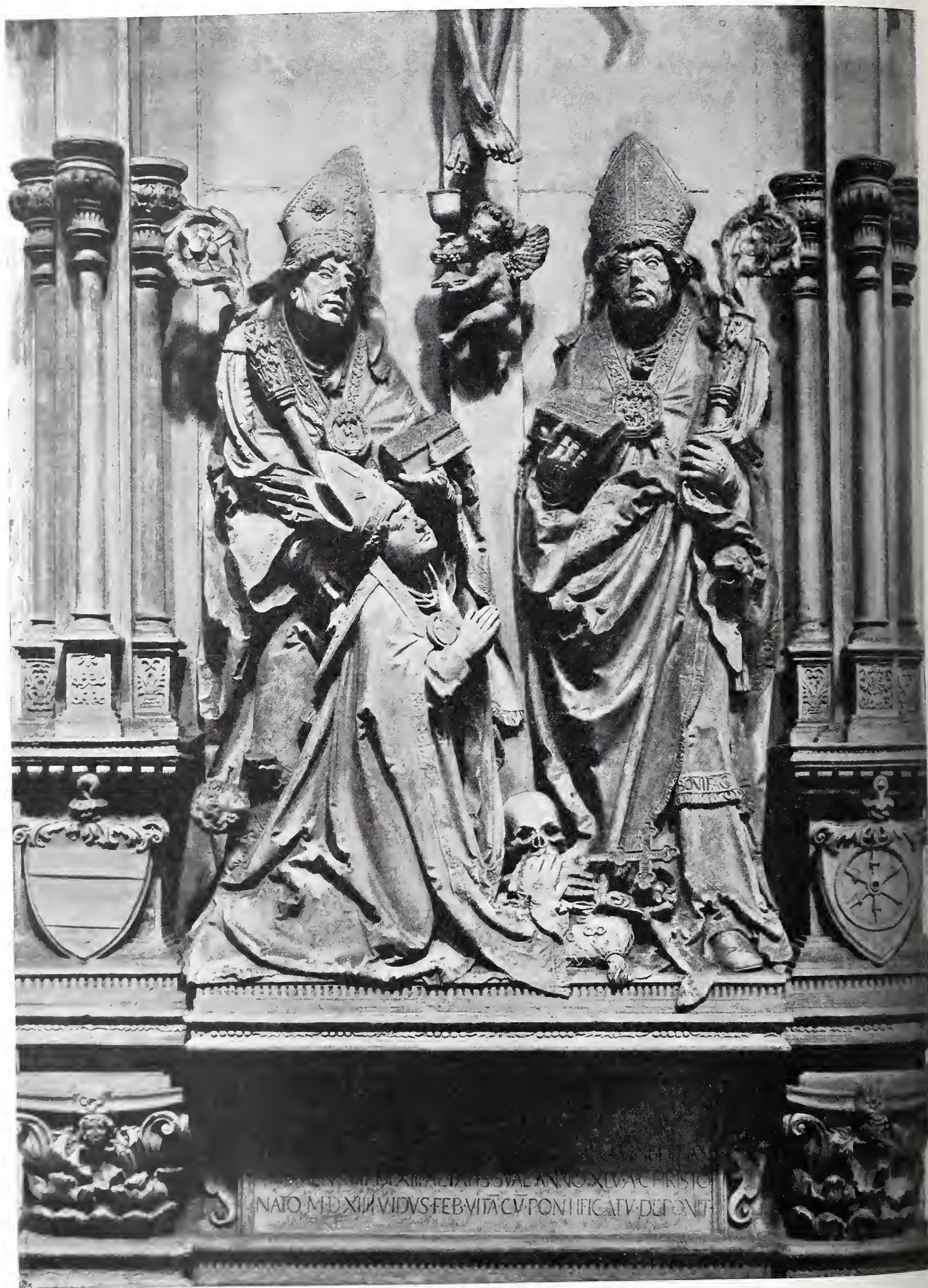


Abb. 1
Denkmal des Kurfürsten Uriel von Gemmingen. Untere Hälfte
Dom zu Mainz

gekommen, so würde die Datierung peinliche Unsicherheit verursachen; meistens wohl würde man sie beträchtlich jünger einschätzen, als sie sind.

Mit der Nachforschung nach bisher unerkannten Werken Backofens werden wir naturgemäß zuerst in Mainz beginnen. Im dortigen Dome steht die stolzeste Reihe von Grabdenkmälern, vom XIII. Jahrhundert ab, die Deutschland besitzt. Drei von ihnen könnten nach ihrer Zeitstellung für Backofen in Frage kommen: das Denkmal Bertholds von Henneberg (gest. 1504), das Jakobs von Liebenstein (gest. 1508), das Uriels von Gemmingen (gest. 1514). Zunächst mag uns das letztere allein beschäftigen, da es zeitlich in der Mitte zwischen den großen Kreuzigungen liegt und etwaige Berührungspunkte am deutlichsten erkennen lassen müßte (Abb. 1).

Fragen wir, was uns am Gemmingendenkmal, gemessen an dem Gleichzeitigen und unmittelbar Vorangehenden in der deutschen Plastik, als besonders bezeichnend erscheint, so werden wir sagen: die intensive malerische Empfindungsweise. Sie ist in der deutschen Plastik dieser Zeit nicht neu überhaupt. Denken wir unter verwandten Aufgaben etwa an Riemenschneiders Bischofsgräber im Dom zu Würzburg oder an Päuerleins Hohenzollerndenkmal in Augsburg und sein Reichenaudenkmal in Eichstätt, so sind auch diese gewiß malerisch zu nennen. Aber um wieviel geht darin das Mainzer Denkmal über sie hinaus in der Einheitlichkeit wie in der Kraft der Ausdrucksmittel. Was malerischer Stil in der Plastik sei, brauche ich hier nicht weitläufig zu erörtern. Er kann verschiedenes bedeuten. Unter anderem ist er eines der wirksamsten Mittel, um den Eindruck des Bewegten hervorzurufen. Sofort fällt, unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, die tiefe innere Verwandtschaft des Gemmingendenkmals mit den Kreuzigungsgruppen ins Auge. Bei den letzteren ist schon die Gesamtkomposition in ihrem Figurenreichtum aus einer entschiedenst malerischen Tendenz hervorgegangen. Man hatte wohl schon früher die drei Kreuze nebeneinandergestellt oder aber Maria Magdalena zu den althergebrachten Gestalten der Mutter und des Jüngers hinzugesellt; aber beide Motive vereinigt nur in Reliefs oder Altarschreinsgruppen. Indem Backofen diese Anordnung auf die Freigruppe übertrug, gewann er die Möglichkeit zu einer für die Plastik neuen Steigerung der Affekte. Im Vergleich zu der Darstellungsweise des XIII. und XIV. Jahrhunderts sind dabei die Rollen umgekehrt. Dort der Gekreuzigte in gliederverrenkender Todesqual, Maria und Johannes in feierlich gemessener Trauergebärde. Hier Christus

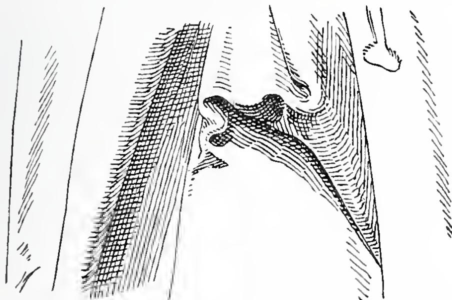


Abb. 2
Von der Kreuzigungsgruppe des Peterskirchhofes in Frankfurt

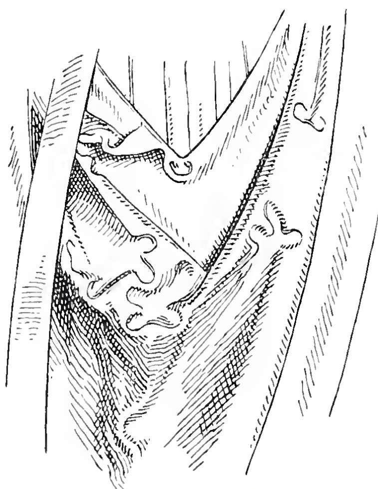


Abb. 3
Vom Guttensteindenkmal in Oberwesel

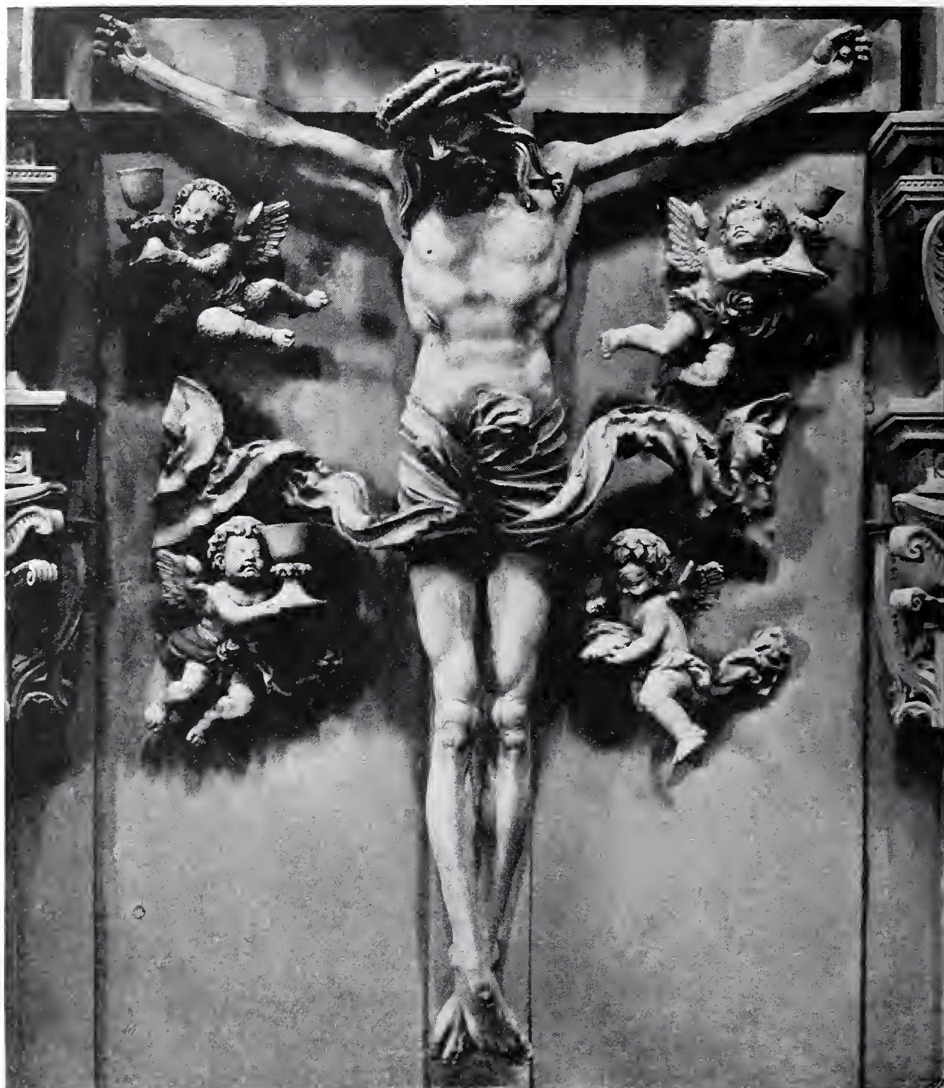


Abb. 4
Vom Gemmingendenkmal
Mainz

strack und gerade, er allein in Ruhe, um ihn her die Aufregung. Es ist der Gegensatz des Andachtbildes, das unmittelbar auf Gefühlserregung des Beschauers hinzielt, und der in sich geschlossenen dramatischen Szene.

Die Darstellung auf dem Grabmal ist ihrem Gegenstande nach undramatisch. Der Kurfürst kniet in ritueller Andacht vor dem Kreuze, neben ihm stehen zwei heilige Bischöfe (Martin und Bonifaz?) als Patrone[1]. Und doch werden wir alles eher als

[1]) Der von der Mitte des XVI. Jahrhunderts ab so überaus beliebte Gegenstand war damals ungewöhnlich. Er scheint aus der Malerei auf dem Wege durch das Votivrelief in die Grabmalsplastik eingedrungen zu sein. (Vgl. in Mainz das nach 1485 ausgeführte Relief im

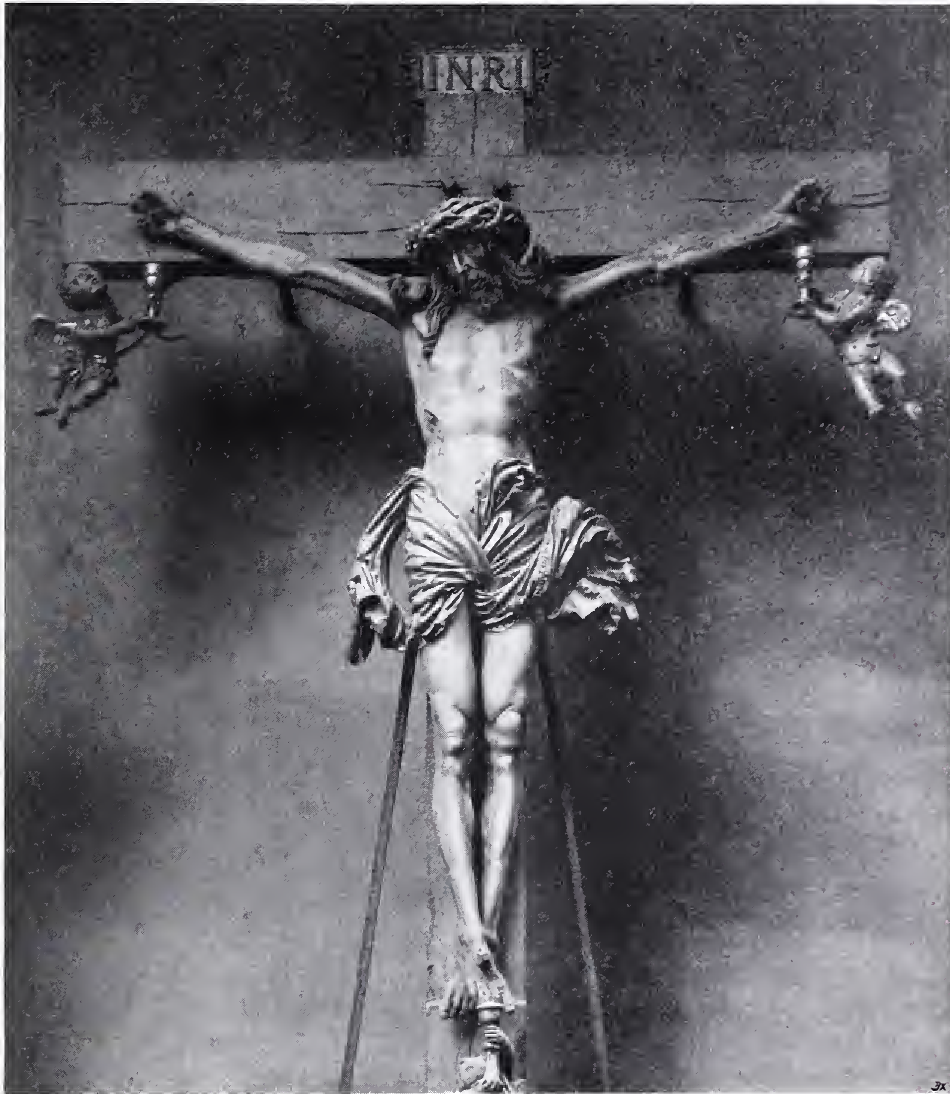


Abb. 5
Von der Kreuzigungsgruppe bei St. Ignazius
Mainz

feierliche Ruhe auf uns übergehen fühlen. Die Heiligen sind ins Heroische gesteigert, in weiser Gegensätzlichkeit zu der dem Alltäglichen sich nähernden, immer noch würdevollen Bildung des Kurfürsten. Wie sie ihre Bücher, ihre Krummstäbe greifen, den Knieenden empfehlend vorschieben, das sind nur leichte Aktionen, aber so ausgeführt, daß sie an eine gewaltige latente Kraft denken lassen. Wie von kurzen, heftigen

Kreuzgang von St. Stephan, D. u. B. 15. Jh. Taf. 55.) Das früheste künstlerisch bedeutende Beispiel, an das ich mich erinnern kann, ist das große Hohenzollerndenkmal von 1505 im Dom zu Augsburg. Besteller des Gemmingendenkmals war Albrecht von Brandenburg. Also ein auf die Stellung des Programms einwirkender persönlicher Zusammenhang wohl möglich.

Windstößen die schweren Gewandfalten durcheinander geworfen; schwarze Schattenflecken rasch mit fahrigen Lichtern wechselnd; kühn zerklüftet die mächtigen Häupter der Bischöfe; endlich der den Sterbenden am Kreuze wehklagend umflatternde Schwarm der Engel. Den Frankfurter Kreuzigungen fehlen die Engel, auf der Mainzer sind sie da, in dreister Grenzverletzung des der Plastik Zukömmlichen. Dann ist noch eine Spezialität in der Gewandbehandlung zu beachten. Sie ist auf der ersten Frankfurter Kreuzigung noch nicht sehr ausgeprägt, schärfer auf der zweiten, zunehmend auf dem Gemmingendenkmal, ein wenig schon manieristisch an dem posthumen Werk bei St. Ignazius. Diese Eigentümlichkeit besteht darin, daß der Rücken eines Faltenzuges an einigen Stellen in zitternde, kräuselnde Bewegung gerät und daß beim Zusammenstoß zweier Faltenzüge ein mehrfach geteilter Knick in Kleeblattform entsteht. Auf Seite 141 (Abb. 2) ein Beispiel von der Maria der zweiten Frankfurter Kreuzigung, womit man etwa den Mantel Gemmingens vergleichen wolle. Etwas dieser Behandlungsweise Ähnliches findet sich zuerst bei Dürer, schon in der Apokalypse und der großen Passion; bei den Bildhauern kommt es nach 1520 sehr in Mode; vorher habe ich es nirgends als in dem uns eben beschäftigenden Denkmälerkreis gefunden.

Meines Erachtens kann schon an diesem Punkte der Untersuchung als Urheber des Gemmingendenkmals mit Bestimmtheit *Backofen* genannt werden. Abschließende Bestätigung bringt der Vergleich der Kruzifixe: sie sind alle vier so gut wie identisch. Man nehme selbst eine so geringfügige Einzelheit, wie am Lendentuch den in der Richtung auf den Nabel nach oben gezogenen Bausch (Abb. 4 und 5).

Erst das Gemmingendenkmal gibt von der Kunst Backofens einen vollen Begriff. Es zeigt, verglichen mit den Kreuzigungen, innerhalb der Stilgleichheit die höhere Frische und Unmittelbarkeit. Gerade die beiden urkundlich beglaubigten Stücke, die zweite Frankfurter Kreuzigung und die Mainzer, sehen am meisten nach Gesellenhand aus, was bei dem letzteren nach der Art der Entstehung auch an sich wahrscheinlich ist. Backofen wird Modellskizzen hinterlassen haben, die Ausführung folgte nach seinem Tode.

Derselbe Meister, aus dessen Hand das Gemmingendenkmal hervorgegangen ist, hat auch das *Jakobs von Liebenstein* [1]) geschaffen (Abb. 6). Die Verschiedenheit des Gegenstandes macht den Vergleich nicht ganz leicht. Zwar glaube ich, wenn ich eine tiefe geistige Verwandtschaft erkenne, daß ich mit diesem Eindruck nicht allein bleiben werde. Aber wir fühlen uns gegen Argumente dieser Art mit Recht zur Behutsamkeit verpflichtet und verlangen nach derberen Beweisen. Sie können gegeben werden. — Man betrachte *zuerst* in dem die Hauptgestalt umgebenden Rahmenwerk die Konsölchen unter den Statuetten. Sie haben Renaissanceornament, und es ist genau dasselbe wie am Gemmingendenkmal. Nur daß es an dem jüngeren Werk nicht mehr, wie hier, bloß verstohlen eingeschoben wird, sondern mit Zuversicht sich ausbreitet. Nirgends in Mainz und in einem weiten Umkreise um Mainz ist in so frühen Jahren sonst eine Spur von Nachahmung der Italiener zu bemerken. — Man betrachte *zweitens* den Krummstab in der Hand des Kirchenfürsten mit dem höchst individuell behandelten Blattwerk; er wiederholt sich im kleinen bei den Bischofsstatuetten des Rahmenwerks, er wiederholt sich im großen bei den Patronen Gemmingens, fünfmal dasselbe Modell ohne Veränderung. Offenbar hatte Backofen keine kunstgewerblichen Interessen, es genügte ihm, seine Erfindungsgabe einmal angestrengt zu haben, dies für allemal [2]). — Man beachte

[1]) D. und B. Taf. 5.

[2]) Als Gegenbeispiel *Riemenschneider*, der die Krummstäbe stets variiert, während ihre Träger über einen gleichförmigen Typus nicht hinauskommen.



Abb. 6
Denkmal des Kurfürsten Jakob von Liebenstein
Dom zu Mainz

drittens die nackten Flügelknaben. Sie stammen sichtlich vom italienischen Putto, der bekanntlich das Erste ist, was die Deutschen sich aus dem Formenvorrat der Renaissance aneignen, vereinzelt schon vor 1500. Auf dem Gemmingendenkmal wimmelt es von Putten, und sie zeigen eine so ausgeprägte persönliche Auffassung des nackten Kinderkörpers, daß man meint, allein aus ihnen müsse der Meister wiedererkannt werden können. Und in der Tat nun: die (antike!) Inschrifttafel zu Füßen Liebensteins wird von zwei Putten aus derselben Familie getragen! Der Naturalismus des XV. Jahrhunderts im Norden war in der Bildung des Kindeskörpers — es handelt sich noch wesentlich um das Christkind — von anfänglicher Magerkeit und Häßlichkeit nach und nach zu einer immer noch lebenswahren, aber sehr anmutigen Darstellung der weichen und unfertigen Form gelangt. Der Renaissanceputto der Deutschen erwächst nicht aus der Naturbeobachtung, er wird nach einem Schema geformt. Beachten wir nun, wie Backofen demselben in seiner Weise Leben einflößt: pralle Muskeln, gespannte Haut, grobe Füße, ältliche, seltsam verkniffene Gesichter; kurz, das Gegenteil von kindlicher Weichheit und Zartheit.

Ich nannte oben als drittes Kurfürstendenkmal (Abb. 8), das nach seiner Zeitstellung noch für Backofen in Frage kommen könnte, dasjenige *Bertholds von Henneberg* (gest. 1504). Dieses gilt nun freilich seit geraumer Zeit für eine »unverkennbare« Arbeit Tilmann Riemenschneiders. Die Attribution scheint von Fr. Schneider herzurühren; Bode [1]) hat ihr allgemeine Anerkennung verschafft [2]). Die von mir veröffentlichten großen Photographien gestatten genauen Vergleich mit den zwei sachlich und zeitlich zunächst in Betracht kommenden authentischen Arbeiten Riemenschneiders, den Denkmälern des Fürstbischofs Scherenberg (etwa 1498) und des Fürstbischofs Bibra (etwa 1519) im Dom zu Würzburg (Abb. 7 und 9). Zeitlich steht das Hennebergdenkmal zwischen diesen in der Mitte. Legen wir in dieser Folge die Abbildungen nebeneinander, wie springt da sofort das Mainzer Denkmal aus der Reihe heraus. Die beiden Würzburger, obgleich durch 20 Jahre voneinander getrennt, weichen nur im Rahmenwerk (hier allerdings erheblich) voneinander ab; in den Hauptfiguren volle Übereinstimmung der Empfindung wie der Durchbildung; Riemenschneiders plastischer Stil ist in einem Stadium der Unveränderlichkeit angelangt [3]). Dagegen auf dem Mainzer wieviel energischer der Rhythmus, wieviel malerischer die Gruppierung der Massen. Quer durch die Höhenentwicklung dreimal tiefe Schattenakzente. So nervige Greifhände als die, mit denen Kurfürst Berthold sein Gebetbuch umspannt, sucht man bei Riemenschneider überall umsonst. Und nun der uns schon wohlbekannte Bischofsstab [4]) in drei Exemplaren, wenn man die Statuetten des Rahmenwerks hinzunimmt, und die ebenso wohlbekannten Putten! Backofen hat es uns wirklich nicht schwer gemacht, ihn zu erkennen [5]).

---

[1]) Geschichte der deutschen Plastik S. 213.

[2]) So auch noch die Unterschrift zu D. und B. Taf. 24.

[3]) Nach meiner Überzeugung rührt übrigens am Bibradenkmal auch nur die Hauptfigur nebst den zwei kleinen Heiligen unmittelbar von Riemenschneider her, die zum erstenmal in dieser Werkstatt renaissancemäßig durchgeführte Architektur und die Putten von einem jüngeren Gehilfen.

[4]) Die Platte des eigentlichen Grabes ist noch erhalten. Sie gibt noch einmal die Bildnisfigur des Verstorbenen. Aber ganz deutlich nicht von Backofens Hand. Und sogleich hat auch der Hirtenstab ein ganz anderes, spätgotisches Gepräge.

[5]) Trotzdem war die bisherige Zuschreibung an Riemenschneider, wie mich dünkt, nicht ganz auf falscher Fährte. Wenn ich mich frage, aus welcher Schule wohl Backofen hervorgegangen sein möchte, so weiß ich keine zu nennen, die besser dazu paßte als die unter-

Schließlich erwähne ich, als den drei Denkmälern des Mainzer Domes gemeinsam, die gegen das Gotische prinzipiell neue Auffassung des Verhältnisses von Körper und Gewand. Alle gotischen Gestalten, auch die spätesten und freiesten, wie die Riemenschneiders, sind und bleiben Draperiefiguren, d. h. die Gewandung ist das Maßgebende für den Eindruck, und der Körper verschwindet hinter ihr, wie etwas vergleichsweise Wesenloses; jedenfalls ist sie das, was in der Phantasie des Künstlers zuerst Gestalt gewinnt. Backofen ist der erste deutsche Plastiker, der den Körper zuvor fühlt, der ihn als das Bedingende, und das Gewand, wie reich immer, als das Bedingte darstellt. Im Henneberg rüttelt er noch an der alten Schranke; im Liebenstein ist sie gefallen. In heiterer Sicherheit steht der Kirchenfürst da, in vollkommen natürlicher, freier, dem Beschauer faßlich gemachter Gewichtsausgleichung der Teile. Seit langer Zeit zum erstenmal eine deutsche Arbeit ohne jeglichen Rest von Spießbürgerlichkeit. Und schließlich, im Gemmingendenkmal, der Schritt ins Heroische.

* * *

Was ich über Backofen gesagt habe, wird manchem Leser so geklungen haben, als müsse nun der Schlußsatz lauten: Backofen war der erste Renaissancebildhauer in Deutschland. Ihn als solchen zu proklamieren, ist meine Absicht nicht. Wo ist aber dann sein Platz in der Stilbewegung seiner Zeit? Wir treten mit dieser Frage auf ein Gebiet peinlichster Unsicherheit der Grundbegriffe. Es wird mir nicht möglich sein, meine Meinung über Backofen zu begründen, wenn ich nicht zuvor meine Stellung zu diesen Grundbegriffen formuliert habe. — Was ist Renaissance? Was ist Spätgotik? Die eine Frage ist von der andern nicht zu lösen. Es gibt unerschrockene Pragmatiker, welche alles, was man früher Spätgotik nannte, jetzt zur Renaissance schlagen wollen; es gibt andere, in deren Augen noch das ganze XVI. Jahrhundert von Spätgotik erfüllt ist, wenn auch unter einer Renaissanceverkleidung. Ich kann mich weder zu den einen noch zu den andern halten. Der Erbfehler ist, daß man über die einzige Alternative nicht hinauskommt. Ich finde im XV. wie im XVI. Jahrhundert Erscheinungen, und zwar in zusammenhängender Reihe, die ohne Gewaltsamkeit oder Gedankenlosigkeit, weder aus dem Stilprinzip der Gotik noch aus dem der Renaissance erklärt werden können. Sie bedeuten ein *drittes*. Es begleitet und modifiziert die letzte Phase der Gotik, es begleitet und modifiziert erst recht die Renaissance, es führt in gerader Linie zum Barock. Und von diesem Endpunkt aus fällt, wie mich dünkt, ein helleres Licht über den inneren Zusammenhang der Dinge. Die entscheidende Zäsur in der Geschichte der nordischen Baukunst — das ist auch meine Meinung — liegt nicht erst im XVI., sondern schon im XV. Jahrhundert. Unter der Hülle absterbender, aus ihrem Organismus gelöster Formeln regt sich ein starkes neues Leben. Aber man verkennt völlig das Gesetz desselben, wenn man es für wesensverwandt mit derjenigen Kunst auffaßt, deren Achse zwischen Brunnelleschi und Bramante liegt und die allein Renaissance heißen darf; es ist wesensverwandt mit dem Barock. Entschließt man sich, unter »Barock«, wozu die Ansätze auch schon mehrfach gemacht sind [1]), nicht mehr bloß einen historisch bestimmten Stil zu verstehen, sondern erkennt man darin ein allgemeineres Stilprinzip, das, ein

fränkische. Auch ein äußerlicher Umstand scheint dies hypothetisch zu bestätigen. Sein Geburtsort war, laut der Testamentsinschrift, Sulzbach. Es gibt in Deutschland zwar ein halbes Dutzend Orte dieses Namens. Aber nur einer steht in näherer Beziehung zu Mainz: das Sulzbach bei Aschaffenburg, auf kurfürstlichem Territorium gelegen.

[1]) Z. B. Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst II, S. 190.



Abb. 7
Denkmal Scherenberg
Dom zu Würzburg



Abb. 8
Denkmal Henneberg
Dom zu Mainz



Abb. 9
Denkmal Bibra
Dom zu Würzburg

eigenes Formensystem entbehrend, eines jeden historischen Stils sich bemächtigen kann, so wird der Begriff erst fruchtbar. Nach meiner Auffassung sind Renaissance und Barock sich nicht gefolgt, sie gehen von Anfang an nebeneinander her und scheiden die nachmittelalterliche Kunstwelt so: Renaissance ist, im Bunde mit der nach ihr genannten Kultur, der Stil Italiens; Barock ist das spontane neuzeitliche Produkt derselben nordischen Völker, die im Mittelalter den romanischen und gotischen Stil geschaffen hatten. Gleichwie die späte Gotik Italiens latente Renaissance ist, so ist die späte Gotik der Germanen latentes Barock. Im XVI. Jahrhundert in Deutschland begegnen sich beide. Man rede nicht länger von spätgotischer Rückständigkeit als dem Hindernis eines reineren Verständnisses der Renaissance: was der Renaissance in den Weg trat, war nicht die tote Gotik, sondern das sehr lebendige Barock. Die echte Renaissance hat es in Deutschland nur zu vorübergehenden und auch da nur zu halben Siegen gebracht. Kongenial wurde sie den Deutschen erst, wenn sie sich mit dem Barock verbündete. Dies geschah schon bei den ersten Versuchen der Annäherung an die Welschen; man nehme als Beispiele die Hofgalerie in der Bischofsresidenz zu Freising, den Domkreuzgang in Regensburg, den St. Kiliansturm in Heilbronn und die ganze Reihe der ersten sogenannten Renaissancegrabmäler. Wie sind hier mit sicherem Instinkt alle barocken Elemente der oberitalienischen Frührenaissance herausgefunden. Daneben blieb ein wirklicher Renaissancebau, wie die Residenz in Landshut, ganz ohne Wirkung.

Nach dieser Zwischenbemerkung dürfen wir zu Backofen zurückkehren. Die Frage, wo sein stilgeschichtlicher Platz sei, beantwortet sich nun von selbst. Es ist genau der Punkt, wo Spätgotik und Barock sich die Hand reichen — an der Renaissance vorbei. Ich sage das, trotzdem Backofen einer der allerersten ist, der, nach Ausweis seiner Ornamentik, mit der italienischen Kunst Fühlung gesucht hat[1]). Die einzige Wirkung derselben auf ihn ist die, daß er noch schneller das letzte welke Herbstlaub der Gotik von seinem frischen Saftes vollen Stamme abschüttelt.

Wie es aussieht, wenn Deutsche dieser Zeit ihr Verhältnis zur Renaissance positiv nehmen, zeigt der Altersstil Peter Vischers und der seiner Söhne: sie nehmen, soweit sie es vermögen, die Richtung aufs Klassische. Vischer und Backofen sind nicht nur die stärksten Potenzen der deutschen Bildhauerkunst ihrer Zeit, sie sind auch deren äußerste Gegensätze. Nur einen Zeitgenossen gibt es, dem Backofen innerlich ganz nahe steht[2]), der ist aber nicht unter den Bildhauern zu suchen: es ist *Matthias Grünewald.* Zu erörtern, ob es der deutschen Kunst nicht besser gewesen wäre, sie hätte sich niemals mit der Renaissance eingelassen, ist müßig. Denn es war nach der historischen Lage eine Notwendigkeit. Wirklich wichtig ist aber, festzustellen, was die deutsche Kunst *vor* der Dazwischenkunft der Renaissance war. Hier werden immer Grünewald und Backofen die Hauptzeugen sein.

* * *

[1]) Bezeichnend für Backofens Stellung zur Renaissance sind die am Sockel des Gemmingendenkmals, zu beiden Seiten der Inschrifttafel, mit großer Willkür eingeschalteten Kapitelle. Ihnen liegt nicht ein Muster aus der italienischen Renaissance, sondern eines aus der spätesten Antike, noch wahrscheinlicher ein karolingisches, zugrunde. Einstreuung romanischer Formen kommt auch sonst im frühesten Stadium der deutschen Renaissance öfters vor; sie galten als Äquivalente der Renaissance.

[2]) Und auch äußerlich: sie dienten demselben Herrn, Albrecht von Brandenburg. Daß sie nicht unwahrscheinlich auch nahe Landsleute waren, wurde oben besprochen, worauf ich aber kein Gewicht legen will.



Abb. 10
Epitaph des Kanonikus Lutern
Liebfrauenkirche in Oberwesel

Sollte es unmöglich sein, den Weg, den Backofens Entwicklung durchgemacht hat, noch auf einem früheren Punkt vom Dunkel zu befreien? Hennebergs nächster Vorgänger im Kurfürstentum war Adalbert von Sachsen. Er starb nach kaum zweijähriger Regierung 1484. Sein Denkmal [1]), zu den schönsten des Domes gehörig, ist aber, nach seinem Stilcharakter, mindestens 20 Jahre später erst ausgeführt. Es zeigt mit keinem anderen des Domes Verwandtschaft. Ich glaube eine Spur gefunden zu haben, die in die Augsburger Schule führt, möchte aber vor einer Nachprüfung Bestimmteres nicht sagen. Hier ist also für Backofen nichts weiter zu gewinnen, so schien es mir, bis ich noch einen Schritt zurücktat und das Denkmal des 1482 verstorbenen Dieter von Isenburg ins Auge faßte [2]). Daß Adalbert so spät zu seinem Denkmal kam, deutet doch wohl darauf, daß bei seinem Tode ein genügend qualifizierter Bildhauer in Mainz nicht zu finden war. Mir scheint dasselbe schon beim Isenburger der Fall gewesen zu sein. Die Charakteristik ist mir für 1482 zu frei, der Vortrag zu flüssig. Und betrachte ich die Hände, das Haar, die Modellierung des Kopfes in scharf abgegrenzten Flächen, so glaube ich immer mehr, eine Vorstufe des Gemmingendenkmals zu erkennen. Beweisen kann ich es freilich nicht und will abwarten, ob man mir zustimmt. Viel leichter wird es voraussichtlich sein, Backofen in seinen Gehilfen und Nachfolgern zu erkennen.

Die umfassende Tätigkeit, die wir für die letzten 15 Lebensjahre Backofens nachweisen konnten, hat eine mit tüchtigen Gesellen reich besetzte Werkstatt zur Voraussetzung. Schon um dieses äußeren Umstandes willen kann Backofens Einfluß auf die zeitgenössische Kunst kein geringer gewesen sein. Aber mit der Ausbreitung naturgemäß auch Verflachung und Mischung. Ich nenne im folgenden einige Arbeiten, bei denen der Zusammenhang mit dem Meister unzweideutig und noch aus erster Hand ist.

In Mainz selbst, und zwar im Dom, das Votivrelief [3]) des Scholastikus *Dietrich von Zobel*, errichtet 1526. Breite Renaissancekonsole, kein Rahmenwerk. Thomas kniet vor dem Auferstandenen. Der Mantelzipfel des letzteren von einem schwebenden Putto in die Luft gehoben. Ein zweiter, auf der Mandoline klimpernd, hinter Thomas. Die phantastisch verwegene Komposition könnte noch auf Backofen selbst zurückgehen. Die Bildung der Putten und das Ornament lassen einen jüngeren Künstler erkennen, der in die Renaissance schon tiefer eingedrungen ist als der Meister. Der Kopf Christi unverkennbar inspiriert von dem großartigen romanischen Weltenrichter aus der Schule des Naumburger Meisters (jetzt über dem Ostportal).

Noch unveränderter ist Backofens Art in zwei hervorragend schönen Bildnisepitaphen der Liebfrauenkirche in Oberwesel. Das ältere desselben ist für mich unzweifelhaft sogar ein eigenhändiges Werk Backofens. Ich meine das Epitaph des 1515 verstorbenen Kanonikus *Petrus Lutern* (Abb. 10). Alle Qualitäten der Mainzer Kurfürstengräber kehren gleichartig und gleichwertig wieder. Die beistehende Abbildung, falls sie nicht zu klein ist, wird ohne weiteres überzeugen. Zweitens das *Gutensteinische Doppelepitaph* gleich nach 1520. Die Anlehnung an Backofen sehr ausgeprägt (s. die Faltenmotive Abb. 3); aber die weichere Anmut des Ganzen verbietet, wie schon das Datum, an den Meister selbst zu denken.

---

[1]) D. und B. 16. Jh. Taf. 2.
[2]) D. und B. 15. Jh. Taf. 45.
[3]) D. und B. 16. Jh. Taf. 10.



Abb. 11
Apostel im Dom zu Halle

Die große Statuenfolge an den Hochwänden des Domes zu Halle a. S., Christus und die Apostel (Abb. 11). Einen Schüler Backofens hier zu finden, hat nichts Überraschendes. Denn der Bauherr war der Kurfürst von Mainz, Albrecht von Brandenburg. Die Kirche ist sehr schnell zu Ende gebaut, 1520—1523; die Ausstattung trägt die Daten der nächsten Jahre. Hände, Gewandstil, dekoratives Beiwerk lassen keinen Zweifel über die Herkunft. Ich würde nicht widersprechen, wenn man denselben Schüler wiedererkennen wollte, der die Kreuzigung bei St. Ignatius nach des Meisters Tode auszuführen bestimmt wurde.

Backofensche Anklänge bei Bildschnitzern fand ich auf dem (irrig Riemenschneider zugeschriebenen) Marienaltar der Jakobskirche in Rothenburg o. T. und auf dem Altar mit dem Schutzmantelbilde im Münster zu Freiburg von 1526[1]). Doch ist hier der Abstand schon größer, und es wird zur Vorsicht im Urteil zu raten sein.

Die umfangreichste auswärtige Arbeit der Werkstatt vermute ich in Speier. Sie schmückte den Kreuzgang des Domes und ist mit diesem untergegangen. Unter den spärlichen Trümmern von Bildwerken, die jetzt an der Außenwand des südlichen Seitenschiffes eingemauert sind, befinden sich zwei Pilaster von einem zerstörten Epitaph, welche, bis auf einige geringfügige Auslassungen, sich als genaue Abschriften der Pilaster am Mainzer Gemmingendenkmal erweisen. Selbst die Wappenschilder sind strikt kopiert. Die Tätigkeit der Backofenschen Werkstatt in Speier ist also gesichert. Aus Urkunden erfahren wir aber noch anderes[2]). In der Mitte des Kreuzgangs stand der größte und merkwürdigste aller deutschen Ölberge. Zentral disponiert, unter einer offenen sechseckigen Halle. Den ersten Auftrag hatte Hans von Heilbronn erhalten, der aber die Speierer in Stich ließ. Wirklich ausgeführt ist er von einem *Lorenz von Mainz.* Die Kombination mit der obigen Feststellung ergibt sich von selbst. Die auf der Bibliothek in Göttingen erhaltenen Zeichnungen[3]) des XVII. Jahrhunderts zeigen eine aufs höchste malerische Komposition; stilistische Einzelheiten lassen sie natürlich nicht erkennen.

---

[1]) D. und B. 16. Jh. Taf. 11.

[2]) Schwarzenberg, Der Dom zu Speier II (1902), S. 465.

[3]) Reproduziert in der Zeitschr. f. bild. Kunst 1897, S. 30 und in den Baudenkmälern der Pfalz IV, 1898.

NOTIZ

Die Bruegel-Zeichnung, die annähernd in der Größe der Originale reproduziert ist, war unbekannt — abgesehen von einer Notiz im Kataloge der Crozat-Sammlung[1] —, bis daß sie — kürzlich — aus englischem Privatbesitz auftauchte und als Geschenk des Herrn Benoit Oppenheim in das Berliner Kupferstichkabinett gelangte. In der großen Zahl der erhaltenen Zeichnungen des Meisters nimmt sie eine außerordentliche Stelle ein, da sie an Umfang, Sorgfalt der Durchbildung und Reichtum des Inhalts alles sonst Bekannte zu überragen scheint. Das Blatt ist 30,8 cm hoch und 45,4 cm breit, entspricht in der Größe ziemlich genau dem gegensinnigen Kupferstiche, der danach ausgeführt worden und mit der Adresse H. Cocks erschienen ist[2]. Der Stecher hat nichts hinzugefügt, hat nicht übersetzt, sondern die Vorlage Linie für Linie, Punkt für Punkt auf die Platte gebracht. Bruegel hat es dem Stecher leicht gemacht, hat ihm die Arbeit vorweggenommen.

Während der Stich die Inschrift Brueghel invē zeigt, ist die Zeichnung signiert: *Brueghel 1558.* V. Bastelaer, der dieses Datum in seiner kenntnisreichen Zusammenstellung aus dem Crozat-Katalog zitiert, äußert sich mit Genugtuung darüber, daß die merkwürdige Komposition somit datiert sei. Leider bereitet das Original gerade in diesem Punkte — nur in diesem Punkte — eine Enttäuschung. Wir dürfen auf die inschriftliche Datierung nicht allzufest bauen. Die Signatur mit dem Datum erscheint zweifelhaft. Die Schreibweise des Namens mag hingehen. Zwar hat der Meister sich gewöhnlich Bruegel geschrieben; es fehlt aber nicht ganz an Ausnahmen, und gerade eine aus dem Jahre 1558 datierte Zeichnung der Albertina zeigt die Namensform Brueghel anscheinend von des Meisters Hand. Farbe und Strich der Schrift aber auf unserem Blatte befriedigen nicht ganz. Vielleicht ist die Schrift an die Stelle einer gleichlautenden echten Inschrift getreten.

Nach dem Stile zu urteilen, ist die Entstehungszeit 1558 wohl glaubhaft. Bruegels Tätigkeit, soweit sie sichtbar geworden ist, füllt mit ihrem Reichtum die Spanne von 1552 bis 1569, und diese Zeit zerfällt in zwei Abschnitte, da die Gemälde mit ihren Daten zwischen 1559 und 1569 liegen, aus den früheren Jahren aber nur Zeichnungen bekannt sind. Das Vorwärtsschreiten des Meisters ist deutlich zu beobachten. Die früheren Arbeiten sind allzu sachlich oder allzu kleinlich, mit Einzelheiten überlastet und unklar in der Anordnung. Aus der Phantasterei der frühen Kompositionen ent-

---

[1]) Description sommaire des dessins des Grands maistres . . . du Cabinet de Feu M. Crozat . . . par Mariette, Paris 1741, p. 105, Nr. 904: Onze dessins du voeux Breughel dont surfait en 1558 est le Chimiste qui cherche la pierre philosophale. Dessin très fini qui a servi à la gravure qui en été faite; le reste sont des Paisages.

[2]) René van Bastelaer et Georges H. de Loo, Peter Bruegel l'ancien, Brüssel, van Oest, 1907 — Van Bastelaer les estampes de Peter Bruegel l'ancien No. 197.

wickelt sich der Meister zu der Größe, Naturwahrheit und Einfachheit des Wiener Bauerntanzes und der Wiener Bauernhochzeit.

Unsere Zeichnung steht an mittlerer Stelle auf dem Wege, den der Meister zurücklegt. Die Erzählung ist in ihrer beißenden Schärfe volkstümlich und eindringlich. Die Klarheit der Raumwirkung leidet noch etwas unter der Fülle der Details. Der Meister konnte sich nicht genug tun. Wir glauben die Wüstheit dieser Wirtschaft, in der der Wahn des Alchimisten haust, mit allen Sinnen zu spüren. Ein wenig Verzerrung aus Boschs Hexenküche mischt sich noch der humoristischen Naturbeobachtung bei. Am reifsten erscheint der Meister in der Hintergrundszene, wo die Familie des Alchimisten sich ins Spital rettet. Hier sind die Bewegungen im Flusse mit jener genialen Sicherheit erfaßt, die uns vor den Wiener Bildern zur Bewunderung hinreißt.

Das Gemälde dieser Komposition, im Besitze von Max Rooses zu Antwerpen [1]), ist gewiß eine Kopie nach dem Stich, es ist gleichseitig dem Stiche, nicht der Zeichnung.

[1]) Max Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens, Deutsche Ausgabe S. 77.

FRIEDLÄNDER



PI[TER] B[RUEGEL]

[DE]R ALC[HIMIST]

ZEICHNUNG [I]M K. KU[PFERSTICHKABINETT]



UE EL

M T

ERS CHKABINETT

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

BERNAERT VAN ORLEY

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

IV. ORLEYS TÄTIGKEIT VON 1526 BIS 1540

In Carel van Manders dürftigem Berichte sind wenige Schöpfungen Orleys ausdrücklich erwähnt — eine davon übrigens mit Unrecht, da der Lukasaltar aus Mecheln, der jetzt in der Gemäldegalerie zu Prag bewahrt wird, von Jan Gossaert gemalt und signiert ist. Verhältnismäßig wortreich wird van Mander, da er auf die prachtvollen Vorlagen zu Bildwebereien zu sprechen kommt, die Orley für Frau Margarete und andere hohe Personen, auch für den Kaiser gezeichnet und gemalt habe. Dabei habe der Meister besondere Begabung und Geschicklichkeit bewährt, dafür sei er reichlich bezahlt worden.

Dieser Tätigkeit des Brüsseler Hofmalers erinnerte man sich um 1600 noch deutlich. »Unter anderem machte er«, erzählt van Mander, »für den Kaiser verschiedene Jagden, auf denen man die Waldungen und Örtlichkeiten bei Brüssel, wo diese Jagden abgehalten wurden, erblickte. Der Kaiser und andere Fürsten und Fürstinnen waren nach dem Leben dargestellt, und das Werk wurde aufs kostbarste gewebt. Kürzlich hat man auch nach dem Haag in Holland Seiner Exzellenz dem Grafen Moritz sechzehn (der Verfasser verbessert im Anhang: acht) von Bernardt sehr kunstreich gemalte Webekartons (tapijt-patroonen) gebracht. Jeder von ihnen zeigt einen Herrn oder eine Dame zu Pferde in Lebensgröße, in denen Mitglieder des Hauses Nassau nach der Natur wiedergegeben sind. (Aus der Verbesserung im Anhange geht hervor, daß auf jedem der acht Kartons zwei Reiterbildnisse zu sehen waren.) Die Kartons ließ Graf Moritz von dem geschickten Maler Hans Jordaens von Antwerpen, der in Delft wohnt, in Ölfarbe kopieren.«

Die beiden unzweideutig bezeichneten Schöpfungen sind erhalten oder mindestens nicht ganz verschwunden. Von den »Jagden« sind Zeichnungen, Entwürfe — nicht die Kartons in der Größe der Webereien — sowie die ausgeführten Tapeten im Louvre erhalten, und Entwürfe, wieder nicht die Webevorlagen, die van Mander im Haag gesehen zu haben scheint, sind von den Nassauischen Ahnen in 4 Blättern des Münchener Kupferstichkabinetts [1]) bewahrt.

Van Manders Angaben helfen uns bei der Bemühung, Orleys Tätigkeit auf diesem Gebiete abzugrenzen. Die Bildweberei, die zu Brüssel seit dem Anfang des XVI. Jahrhunderts reich blühte — wurden doch hier die sixtinischen Teppiche gewebt —, war

[1]) Ein 5. Blatt im Museum zu Rennes (gütige Mitteilung von Herrn Direktor Moes in Amsterdam).

die eigentliche Monumentalkunst der Niederlande. Sie war die luxuriöse Hofkunst und forderte besondere Tugenden von dem Maler: eine Art Gelehrsamkeit, Sinn für Historie, für Allegorie und Schlagfertigkeit im Komponieren. Liebhaber dieser Kunst waren vor allen anderen Fürstlichkeiten die burgundisch-österreichischen Herrschaften, von Karl dem Kühnen und der Statthalterin Margarete bis zu den spanischen Königen, die das reiche Erbe nicht nur wohl bewahrten, sondern auch durch Ankäufe vermehrten. Noch heute ist die Hauptmasse, ein unvergleichlicher Schatz, im Schlosse zu Madrid beieinander.

In der Literatur ist sehr viel in allgemeinen Wendungen die Rede von Orleys Tätigkeit auf dem Felde der Bildweberei. Es lag so nahe, ihm gerade von solchen



Abb. 41. Bernaert van Orley
München, Graphische Sammlung

Arbeiten viel zuzutrauen. Ein Hofmaler zu Brüssel, in der Zeit zwischen 1518 und 1540, mußte sich, auch wenn er minder gewandt, anpassungsfähig und für die Gattung begabt gewesen wäre als Orley, diesen Aufgaben hingeben. Urkundlich wird Orley als Zeuge genannt bei einer Vereinbarung zwischen der Statthalterin und Peter Pannemaker schon am 1. September 1520 in bezug auf die Ausführung von zwei Tapisserien mit Passionsszenen.

Wenn Orley, wie es den Anschein hat, im Dienste der Statthalterin auf dem Felde der Webekunst für einige Zeit der führende Meister war (vor ihm war es Jan Mostaert), wenn er den Renaissancestil, nicht nur in Ornamentik und Architektur, sondern auch in der Ordnung, der Gestaltung der Figuren sowie in der Auffassung einführte, so wächst er sehr erheblich an allgemeiner kunstgeschichtlicher Bedeutung, und seine Vorlagen sowie die nach seinen Zeichnungen hergestellten Tapisserien verdienen mindestens ebensoviel Beachtung wie seine Altarbilder und Bildnisse, jedenfalls mehr Beachtung, als sie bis jetzt gefunden haben.

Die Bildweberei hat ihren eigenen Stil, stellt bestimmte Forderungen an den Zeichner, legt ihm einen gewissen Zwang auf, entbindet ihn von anderen Forderungen, denen er in Tafelbildern zu entsprechen Mühe hat. Orley scheint sich besonders leicht in den Stil der Bildweberei gefunden zu haben. Das Beste, was er besaß, kam hier zur Geltung; die Mängel seiner Begabung wurden verschleiert. Im besonderen wandeln sich Kompositionsweise und Raumauffassung dem feinfühligen Zeichner, je nachdem er für ein Altarbild oder eine Weberei erfindet, gruppiert und zeichnet. Wenn auch die Konsequenz reiner Flächendekoration auf dieser Stilstufe in den Tapisserien ebensowenig wie in den Glasmalereien gewahrt wurde, so blieb der Wunsch,



Abb. 42. Bernaert van Orley
München, Graphische Sammlung

die Webefläche einigermaßen gleichmäßig mit Formen- und Farbenreichtum zu bedecken, dringlich genug und bestimmte die gestaltende Phantasie von Beginn.

Die Zahl der Webereien, die zwischen 1520 und 1540 in Brüssel ausgeführt wurden, ist groß. Viel davon ist erhalten. Die Hoffnung, daß die Stilkritik den Anteil Orleys abzugrenzen imstande sei, findet nicht nur in van Manders Text Nahrung. Wir besitzen einige von dem Meister signierte Entwürfe zu Webereien. Dennoch: man soll die Stilkritik nicht überspannen. In den ausgeführten Teppichen erscheint der Charakter des ersten Zeichners abgeschwächt und verfälscht. Seine Formensprache ist einmal, unter Umständen zweimal übersetzt und dabei entstellt worden, zweimal in dem Falle, daß der große Karton nach dem kleinen Entwurf von einem Kopisten hergestellt wurde. Vielleicht führte Orley in einigen Fällen den großen Karton selbst aus, in anderen nicht. In allen Fällen aber griff der Weber lockernd, verwischend, abschleifend in die Zeichnung ein, mochte er noch so treu und unterwürfig der Vorlage folgen.

Vergegenwärtigen wir uns die verschiedenen Möglichkeiten bei der Entstehung der Webereien, das Mitwirken so vieler Hände, so sinkt die Hoffnung auf scharfe Abgrenzung des Orleyschen Anteils um so tiefer, als bei dem großen Bedarf gewiß andere Brüsseler Maler in der Weise des erfolgreichen Hofmalers zu arbeiten sich bemühten.

Eine Mahnung zur Vorsicht enthält schließlich die Notiz Félibiens, freilich eines späten und nicht sehr zuverlässigen Zeugen, der, wo er die »Jagden« — übrigens ohne sich auf van Mander zu beziehen — Orley zuschreibt, erwähnt, daß ein gewisser *Tons* [1]), ein Landschaftsmaler, dem Meister dabei geholfen habe, und der gerade an dieser Stelle daran erinnert, daß Pieter Coek van Alost Orleys Schüler gewesen sei.

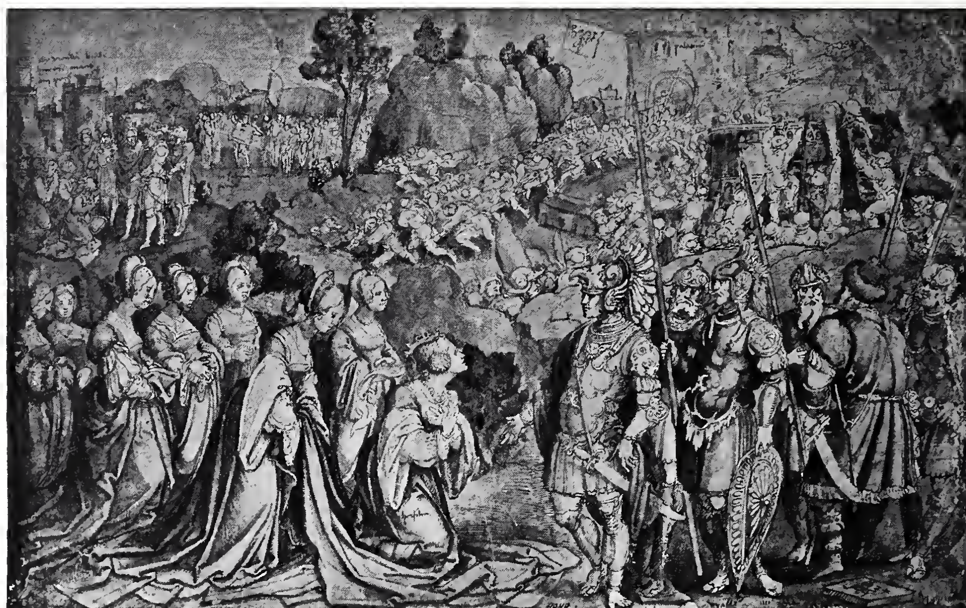


Abb. 43. Bernaert van Orley
München, Graphische Sammlung

Einen Überblick über die noch vorhandenen Brüsseler Bildwirkereien aus Orleys Zeit zu erlangen, ist nicht leicht. In öffentlichen Kunstsammlungen ist wenig, das allermeiste hängt in Schlössern. Besonders viel in Madrid, wo gewöhnlich gar nichts davon zu sehen ist, zuweilen ein Teil zur Aufstellung kommt. Eine größere Zahl der Madrider Teppiche ist in Photogrammen und guten Lichtdrucken veröffentlicht. Diese Publikation ist, wie die Dinge liegen, unsere beste Quelle.

Bei der Unmöglichkeit, das Material zu überblicken und bei der angedeuteten Schwierigkeit der stilkritischen Beobachtung vermag ich einen vollständigen Katalog des von Orley auf diesem Gebiete Geschaffenen gewiß nicht aufzustellen.

[1]) 1527, gelegentlich der Verfolgung in Glaubenssachen, werden in der Gesellschaft Orleys zwei Tons erwähnt, Vater und Sohn, der Vater zwischen 60 und 70 Jahren, der Sohn Heinrich 20 jährig. Der Landschaftsmaler, der unter Orley an den »Jagden« mitgearbeitet haben soll, ist wohl mit dem jüngeren Tons identisch.

Ich wende mich zunächst zu den Zeichnungen in der Hoffnung, daß gerade sie den persönlichen Stil des Meisters klar aussprechen.

Die »Graphische Sammlung« in München besitzt vier figurenreiche Zeichnungen mit Szenen aus der römischen Königsgeschichte (Abb. 41, 42, 43). Jedes der Blätter, die etwa 34,5 cm hoch und 55 cm breit sind, zeigt Orleys Monogramm und die Jahreszahl 1524. Ich komme erst hier, wo des Meisters Tätigkeit zwischen 1526 und 1540 aufgehellt werden soll, auf diese wichtigen Monumente zu sprechen, weil sie mit späteren Arbeiten in festem Zusammenhange stehen als Entwürfe zu Bildwebereien.



Abb. 44. Bernaert van Orley
Dresden, Kgl. Kupferstichkabinett

Das nicht ganz verständliche Monogramm ist dasselbe wie auf dem Hiobsaltare von 1521, besteht aus einem großen B, einem V (?, A?) und einem kleinen Kreis (O?). Durch die Signaturen sind die Blätter unbedingt beglaubigt.

Stilistisch aufs engste verwandt mit den Münchener Zeichnungen sind zwei kühne Kompositionsentwürfe im Dresdener Kupferstichkabinett [1]). Das erste Blatt (Abb. 44) ist

[1]) Diese Blätter liegen in Dresden unter »Dirk Vellert«, nach einer von mir mündlich gemachten irrtümlichen Bestimmung. Während Glück seine Zustimmung sehr mit Recht versagte, hat Beets beide Zeichnungen als Arbeiten Vellerts veröffentlicht (L'Art Flamand & Hollandais, T. X, 1908, S. 104 u. 106). Gewiß stehen einige signierte Arbeiten Vellerts stilistisch nahe, doch ist die Übereinstimmung mit den Münchener Stücken schlagend und entscheidend. Es scheint besonders schwer zu sein, Vellert, Orley und einige andere gleichzeitige Niederländer in Zeichnungen zu unterscheiden. Ist doch sogar in Glücks Arbeit über Vellert, die die Kunstweise dieses Meisters mit großer Schärfe umschreibt, eine Arbeit von Jan Swart (das Blatt mit dem Tod, im Berliner Kupferstichkabinett) eingedrungen. Beets ist bei seinen

eine mythologische Schicksalsdarstellung, ein heidnisches Jüngstes Gericht. Im Himmel auf Wolken drei Gottheiten, deren mittlere als Merkur charakterisiert erscheint. Auf Erden ein Knäuel von Katastrophen: in der Mitte ein reicher Wagen, dessen Lenker herabgeschleudert, dessen Rosse gestürzt sind; ferner ein gefesselter Fürst, Kleopatra (?), die Niobiden (?) Ikarus, ins Meer fallend, und andere vom Verhängnis Getroffene. Das Blatt ist 37 cm hoch, 56,1 cm breit.

Das zweite Blatt (Abb. 45) ist nicht weniger schwer zu deuten. Ein Fürst und andere Personen drängen sich stürmisch zu zwei Frauen, die vor einer reich gezierten Nische, in der Bücher aufgestellt sind, mit Büchern in den Händen stehen, vermutlich Sibyllen. Links weiter hinten der Genius der Stadt Rom mit Schlüssel und Reichsapfel, thronend zwischen je zwei weiblichen Gestalten [1]). Das Blatt ist 36,5 cm hoch, 42,9 cm breit.

Nach der Kompositionsweise sind die beiden Dresdener Blätter wie die Münchener Entwürfe zu Bildwebereien und dem Stile nach nicht wesentlich später entstanden. Mit positivem Ergebnis werden die Frauen, die in einer der Münchener Zeichnungen den Feldherrn begrüßen, nach Gestalt und Kopftypus mit den Frauen in dem zweiten Dresdener Blatte verglichen. Der Vortrag in den Dresdener Entwürfen ist überlegen an Freiheit, flackrig und voll Bravour. Auf dieser Stufe vermag Orley namentlich in Skizzen den Schein kühner und geistreicher Gestaltung zu wahren und im besondern durch starke und fließende Bewegung in Erstaunen zu setzen. Die Proportionen sind eher niedrig als hoch, die Körperformen von üppiger Breite. Bei geringem Verständnis für Struktur und Knochenbau erscheinen die Hände bei aller Beweglichkeit schlaff. Die Gewandung ist sehr reich an Motiven und hat an Fluß gegen die Zeit um 1521 noch gewonnen.

Die Münchener Graphische Sammlung besitzt vier Zeichnungen [2]) mit Reiterfiguren, die offenbar, was des öfteren bemerkt worden ist, zu dem von van Mander erwähnten Kartons der Nassauischen Ahnen gehören. Diese leicht getuschten Federzeichnungen sind durch van Manders Notiz als Arbeiten Orleys beglaubigt und passen stilistisch recht gut zu den inschriftlich bezeichneten Blättern. Ein Zeitabstand ist freilich anzunehmen. Die Blätter sind durchschnittlich 34 cm hoch und 55 cm breit. Die

---

Attributionen an Vellert mehr als einmal von dem richtigen Wege abgebogen und hat seinen Meister verwechselt nicht nur mit Orley, sondern auch mit einem der Hauptmeister aus der Blesgruppe und schließlich mit einem Anonymus, von dem das Berliner Kabinett 6 Zeichnungen, die meisten irrtümlich unter dem Namen Jacob Cornelisz, besitzt.

[1]) Dieses Blatt war in Rumohrs Sammlung, Nr. 3378 (S. 313) des Auktionskataloges von 1846. Die Signatur (A J V) ist falsch, vielleicht mißverständlich kopiert nach einer abgeschnittenen echten Orley-Signatur.

[2]) Publiziert mit historisch belehrendem Text von Th. M. Roest van Limpurg (Onze Kunst, 1904, V, 2. Halbjahrband, S. 8 ff.). Nach den teilweise hypothetischen Ausführungen dieses Autors wären die Kartons von Orley für den unermeßlich reichen Hendrick III. von Nassau, zum Schmucke eines in Breda geplanten Schlosses nicht lange vor dem 1538 erfolgten Ableben des Grafen ausgeführt. Der Gönner Orleys ist dargestellt in einer hübschen Porträtminiatur, die das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin besitzt. Ein mittelgutes lebensgroßes Porträt in Brustbild des Grafen Heinrich im Gotischen Hause zu Woerlitz (ausgestellt in Brügge 1907 bei der Toison-d'or-Ausstellung unter Nr. 76). Die Miniatur und das große Bildnis, abgebildet in der Publikation der Toison-d'or-Ausstellung (van Oest) pl. 26, scheinen eher auf Jan Gossaert als auf Orley zurückzugehen. Zu der Miniatur in Berlin gehört als Gegenstück ein Bildnis der Gattin des Grafen Mencia de Mendoza. Das eine der Münchener Blätter, wo Graf Heinrich selbst mit seinen Frauen dargestellt ist, abgebildet in Hirts kulturhistorischem Bilderbuche Nr. 503.

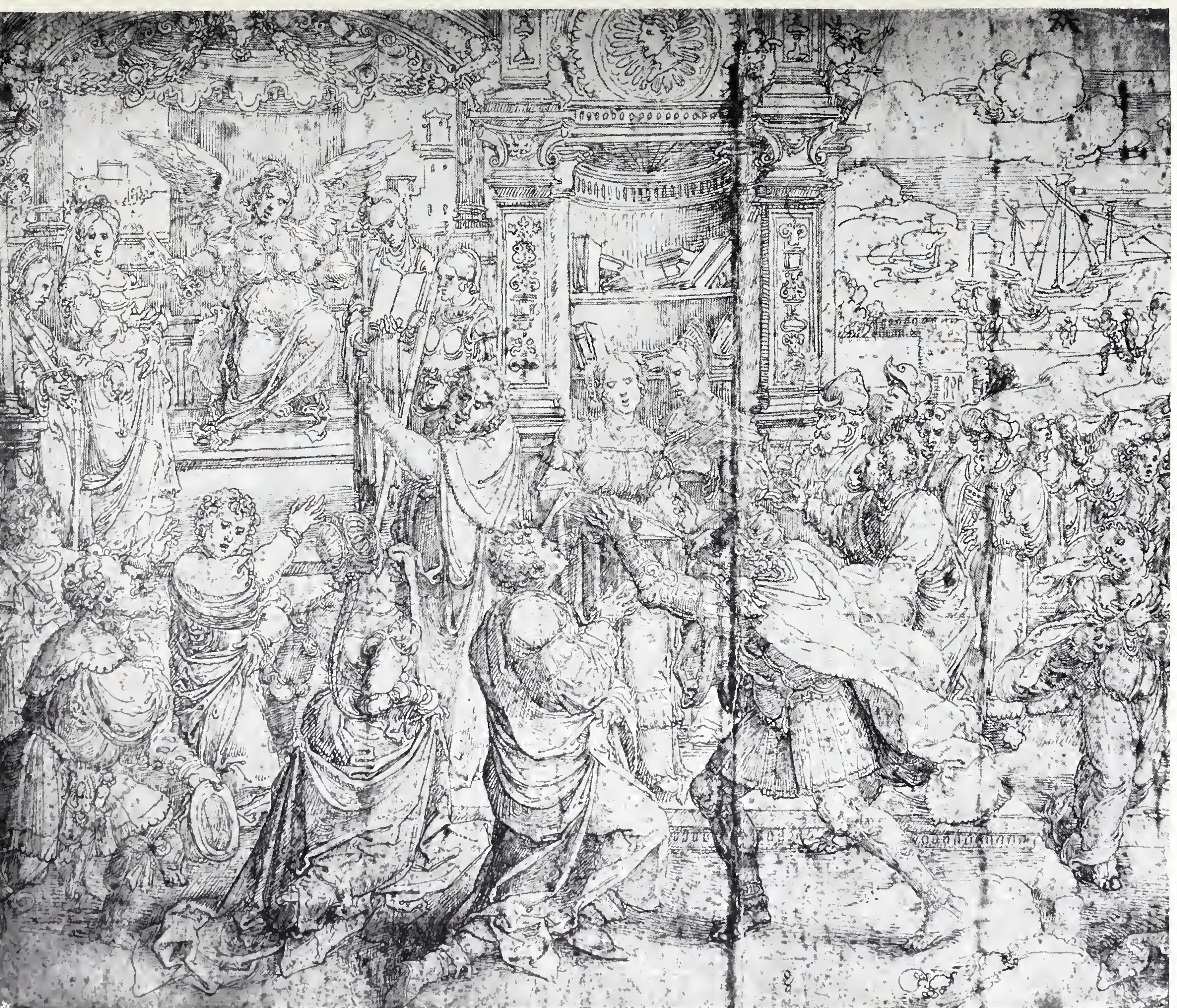


Abb. 45. Bernaert van Orley
Dresden, Kgl. Kupferstichkabinett



Abb. 46. Bernaert van Orley
Paris, Louvre

Webereien sollten vielleicht gerade zehnmal so groß ausfallen. Dies würde ein beliebtes Format ergeben, und die Figuren wären dann etwa in der Größe des Lebens erschienen.

Im Louvre finden wir die Reihe der zwölf Zeichnungen [1]) mit Jagdszenen (Abb. 46), die Entwürfe zu den Webereien, die gleichfalls im Louvre bewahrt werden. Auf dieses Werk bezieht sich offenbar van Manders Notiz. In zwei von den 12 Blättern sind die Linien durchstochen, wodurch die Wirkung arg geschädigt ist. Auffällig erscheint die Schlankheit und Sehnigkeit der Gestalten. Nur zum Teil ist diese Besonderheit durch den Gegenstand — zumeist tüchtiges Jagdvolk in knapper Tracht, stürmisch aktiv — erklärt, bis zu einem gewissen Grade scheinen die Proportionen sich gegen Ende der Orleyschen Tätigkeit zu erhöhen. Das Landschaftliche und die sorgfältig nach der Wirklichkeit gezeichneten Architekturen sind etwas trocken und mögen von einem Gehilfen ausgeführt sein.

Was von den Jagden gilt, trifft auch auf die Kriegszenen [2]) im Louvre zu. Dargestellt ist die Schlacht bei Pavia (1525). Die Webereien, die diesen 7 Blättern entsprechen, werden im Museum zu Neapel bewahrt. Die Gewebe sind angeblich schon 1531 dem Kaiser geschenkt worden. Die Entwürfe wären etwa 1528 anzusetzen.

[1]) Die Zeichnungen sind sämtlich von Giraudon photographiert, elf davon abgebildet bei Alph. Wauters, B. v. O. (1893), der ausführlich über die kulturhistorisch und topographisch interessanten Darstellungen spricht. — Die Albertina besitzt drei stilistisch ähnliche Zeichnungen mit Jagdmotiven.

[2]) Phot. Giraudon.



BERNAERT VAN ORLEY

ZEICHNUNG IM BRITISH MUSEUM ZU LONDON

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Die Vorgänge der Schlacht sind mit bemerkenswerter Sachlichkeit geschildert. Ein kriegserfahrener Augenzeuge muß geholfen haben, muß die Bewegungen der Truppen, die Örtlichkeiten, die Rüstungen, Uniformen und Waffen genau beschrieben oder skizziert haben.

Eine schöne Zeichnung, die im British Museum unter den Unbekannten liegt, wohl auch eine Skizze Orleys zu einem Webekarton, bilde ich auf der Tafel hierbei ab.

Ich vermute, daß die Zahl der Orleyschen Zeichnungen von der Art der hier zusammengestellten sich vergrößern läßt. Fürs nächste genügt das Material, Art und Richtung des Meisters wahrzunehmen, zu erkennen, wie die Aufgabe, Vorlagen für Gewebe zu schaffen, auf sein Talent wirkte; und, worauf es mir vor allem ankommt: wir fühlen uns nach dem Studium dieser Zeichnungen einigermaßen vorbereitet zum Studium der erhaltenen Webereien.

Die im folgenden notierten Tapisserien kommen als Arbeiten Orleys in Betracht. Ich habe versucht, sie in der Folge ihrer Entstehung aufzuzählen und in jedem Fall ausgedrückt, ob und wie weit Autorschaft oder Mittätigkeit des Meisters mir sicher erscheinen.

1. *Die Beweinung Christi.* Einzelne Tapisserie (Abb. 47). Verkauft in der an vorzüglichen niederländischen Geweben reichen Sammlung des Herzogs von Berwick und Alba (Paris 1877). Heliogravüre in dem Auktionskataloge, wo das Stück unter Nr. 1 als »Tapisserie de Ferrare« beschrieben ist. Später im Besitze des Freiherrn v. Erlanger, der das Stück 1880 bei der Exposition nationale belge [1]) (Nr. 94) ausstellte. Die Komposition stimmt überein mit der Komposition im Mittelfelde des Hanneton-Triptychons (Tafel bei meinem 3. Aufsatze), und zwar nicht so, daß ein Nachahmer oder Kopist die Teppichvorlage nach dem Orleyschen Altarbilde gezeichnet haben könnte. Wo die Tapisserie von dem Gemälde abweicht, ist die Überlegenheit der Tapisserie offenbar. Überdies ist die Komposition im Altarbild unten willkürlich begrenzt, in dem Gewebe vollständig und glücklich abgeschlossen. Der Stil in dem Gewebe ist einheitlich, und die beiden Männer rechts, die in Bewegung und Typik gänzlich abweichen von den entsprechenden Figuren im Altarbilde, zeigen den Orleyschen Charakter nicht weniger deutlich als alles übrige. Also: ob die Webevorlage im Verhältnis zu dem Gemälde Urbild oder Umgestaltung sei, lasse ich unentschieden, nehme aber aus der Vergleichung die Sicherheit, daß diese Tapisserie von Orley entworfen ist. Bemerkenswert ist die Bordüre mit Blumen, Früchten und spielenden Kindern, lebendig und geistreich mit überschäumender und gefallsüchtiger Gestaltungslust. — Die Tapisserie ist 218 cm hoch, 214 cm breit.

2. *Das Abendmahl Christi* (Abb. 48) in Madrid [2]). Ausgeführt von Pannemaker und angeblich schon 1531 von Carl V. gekauft. Komposition, Bewegungen, Typen, Einzelheiten der Architektur, die dreiste, mit Naturbeobachtung prahlende Auffassung zeugen sehr entschieden für Orley, der die Zeichnung um 1520 geschaffen haben könnte.

3. Von den drei Stücken, die das »*Dais de l'Empereur Charles Quint*« [3]) bilden, ursprünglich aber schwerlich zusammengehörten, kommt nur der Gott-Vater für Orley

---

[1]) Publikation von Keuller und Wauters, Les tapiss. historiées à l'exposition n. b. de 1880, Brüssel 1881, Hayez.

[2]) Tapices de la corona de España, Madrid 1903, I 66, ausgestellt 1900 in Paris (Kat. Nr. 3) 343 × 355 cm.

[3]) Tapices . . . . I, 25—27, ausgestellt in Paris 1900 (Kat. Nr. 33, 34; eines der Stücke fehlte in Paris).

in Betracht. Diese Folge soll schon 1520 erworben worden sein, was dem Stile nach nicht unmöglich erscheint, und wird Pannemaker zugeschrieben. Den Gott-Vater könnte Orley schon vor 1520 (kurz vor) entworfen haben.

4. Uneinheitlich im Stil ist die *Folge der vier Passionsszenen* in Madrid [1]). Den Stil Orleys, etwa auf der Stufe von 1520, glaube ich in der Ölbergszene und deutlicher in der Kreuztragung zu erkennen, nicht aber in der Kreuzigung und der Kreuzabnahme. Gerade die beiden orleyartigen Stücke existieren in Wiederholungen (Alba-Sammlung,



Abb. 47. Die Beweinung Christi
Tapisserie aus der Sammlung des Herzogs von Alba

Auktionskatalog Nr. 5, 6). Hier dazu als drittes Stück eine Kreuzigung, die sich mit der Madrider nicht deckt und die eher orleyartig als jene erscheint (Auktionskatalog Nr. 7). Die Kreuzigung aus der Alba-Sammlung ist jetzt bei Mr. Dollfus in Paris. Zu der Madrider Folge bemerkt der Katalog, der bei der unvergeßlichen Ausstellung der Madrider Teppiche 1900 zu Paris herausgegeben wurde: achetée à Bruxelles en 1520 à Pierre de Pannemaker le célèbre tisseur, par la princesse Margerite d'Autriche et leguée par elle à son neveu l'Empereur Charles V. Ich weiß nicht, ob diese sehr wichtige Notiz auf festem Grunde steht. Verlockend ist es, gerade auf diese

[1]) Tapices . . . I, 28—31, ausgestellt in Paris 1900 (Kat. 29—32) — je etwa 345 cm im Quadrat.



Abb. 48. Das Abendmahl Christi
Tapisserie
Madrid, Kgl. Schloß

Folge jene Vereinbarung zwischen der Statthalterin und Pannemaker zu beziehen, vom 1. September 1520, bei der Orley als Zeuge fungierte (s. oben S. 156).

5. *Die Anbetung der Könige.* Einzelne Tapisserie in der Hainauer-Sammlung[1]), 1907 nach Amerika verkauft. Besonders prächtige und feine Arbeit, mit Gold und Seide. Wahrscheinlich von Orley — um 1525 — entworfen. Die Bordüre reich, mit Blumen, Blättern und Vögeln.

6. *Das Opfer zu Lystra.* Einzelne Tapisserie im Besitze weiland Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich zu Kronberg[2]). Aus einer Folge der Apostelgeschichte. Sehr reiche Bordüre mit Füllhörnern, nackten Kindern und Schrifttafeln oben. Ein Zusammenhang mit Orley ist mindestens wahrscheinlich. Um 1528.

7. *Die Gerechtigkeit Trajans* (Abb. 49). Einzelne Tapisserie im Besitze des Herrn Friedel in Paris, ausgestellt in Brüssel 1905[3]). Die Qualität der Ausführung bleibt zurück; die erregte Komposition zeigt alle Eigenschaften Orleys. Die Bewegungsmotive, Typen, Hände, das Ornament, die Pferdeköpfe, die Rüstungen: alles sehr charakteristisch. Bordüre mit Blumen und Früchten. Eher vor als nach 1528.

8. *Die Gründung Roms.* Folge von acht Webereien in Madrid[4]). Mit den signierten Zeichnungen in München, die auch römische Königsgeschichte illustrieren, kein Zusammenhang. Jene Blätter können nicht Entwürfe zu fehlenden Stücken dieser Folge sein, da das Format hier und dort anders ist. Orleys Mitarbeit an den Madrider Tapisserien ist mindestens wahrscheinlich (Stil von 1528 etwa). Die Bordüre ganz so wie an Arbeiten, die dem Meister mit größerer Sicherheit zugeschrieben werden.

9. *Die Schlacht bei Pavia* (Abb. 50). Folge von sieben Teppichen im Besitze des Marchese del Vasto, ausgestellt im Museum zu Neapel[5]). Über die Zeichnungen dazu habe ich gesprochen, auch über die Entstehungszeit (um 1528). Ich zweifle nicht, daß Orley wesentlich mittätig war an dieser herrlichen Serie, die vielleicht von allen gleichzeitigen niederländischen Webereien den Preis verdient. Die Stücke sind durchschnittlich 400 cm hoch und 800 cm breit. Die Bordüre enthält Blumengewinde.

10. *Die sogenannten Jagden Maximilians.* Folge von zwölf Tapisserien im Louvre. Über die Zeichnungen dazu sowie über die Erwähnung des Werkes bei van Mander siehe oben.

Die in Frankreich offenbar sehr beliebte Folge wurde in der Gobelinfabrik mehr als einmal kopiert[6]). In der Bordüre oben in der Mitte die Monatszeichen. Jede Jagd-

---

[1]) Abgebildet im Kataloge der Hainauer-Sammlung (Nr. 444) — 137 × 162 cm.

[2]) Abgebildet in der Publikation der Sammlung, herausgegeben von W. Bode u. a.

[3]) Katalog der Brüsseler Leihausstellung Nr. 59 (40 × 52,5 cm). Lichtdruck in Destrées Publikation: Tapisseries et sculptures Bruxelloises . . . Brüssel, Oest, 1906, Taf. 26.

[4]) Tapices . . . I, 41—46, 3 Stücke ausgestellt in Paris 1900 (Kat. 14—16). Verschiedene Maße, durchschnittlich 440 × 500 cm.

[5]) Publiziert in guten Lichtdrucken, mit kriegsgeschichtlich interessantem Text von Luca Beltrami, La Battaglia di Pavia, Mailand 1896, ebenfalls in Les Arts, Januar 1904, hier auch die entsprechenden Zeichnungen aus dem Louvre. Die Zeichnungen allein (ein Blatt fehlt) bei Alph. Wauters, B. v. O. (1893).

[6]) Darcel, C., Tapisserie du garde meuble, Paris 1878. Ein Stück aus der Originalfolge, ausgestellt 1905 in Brüssel, schlecht abgebildet bei Destrée, Tapisseries et sculptures Bruxelloises . . , Brüssel, 1906, Oest, Taf. 18. — Ein inhaltlich und stilistisch verwandtes Stück, das nicht zu dieser Folge gehört, wurde 1902 auf der Vente Lelong zu Paris verkauft (Nr. 310 — 335 × 725 cm). Auch diese Weberei gehört zu einer Monatsserie und ist als August bezeichnet (abgebildet im Auktionskataloge).



Abb. 49. Die Gerechtigkeit Trajans
Tapisserie
Paris, Mr. Friedel



Abb. 50. Szene aus der Schlacht bei Pavia
Tapisserie
Neapel, Kgl. Museum

szene vertritt einen Monat. Die Gewebe zeigen die bekannte Brüsseler Marke, wonach mit einiger Sicherheit die Entstehung der Folge nach dem 16. Mai 1528 angesetzt werden kann. Damals ward die Markierung vorgeschrieben. Das Zeichen des Webers — WG — ist zu erkennen. Die Maße etwa 450 gegen 600 cm.

11. *Die Geschichte Abrahams.* Folge von sieben Teppichen in Madrid[1]) und von acht in Hampton Court[2]). Beide Serien sind unvollständig. Da zwei Kompositionen, die in Madrid vorkommen, der englischen Serie fehlen, sind zehn Stücke, davon fünf in zwei Exemplaren, bekannt. Übrigens waren nach Inventaren früher zehn Stücke zu Hampton Court, damit war die Folge wohl vollständig. Die Bordüre weicht von der typischen Orley-Bordüre weit ab und enthält an drei Seiten allegorische Figuren. Die Gestalten der Mittelfelder sind auffällig hochgewachsen, erscheinen mit kleinen Köpfen und mächtigem Bartwuchs gigantisch. Orley könnte nur in seiner Spätzeit — nach 1530 — an diesem Werke geschaffen haben.

12. *Die Geschichte Jakobs* (Abb. 51). Folge von zehn Geweben im Besitze des Grafen Tiele-Winckler auf Moschen in Schlesien[3]). Die Brüsseler Marke sichtbar. Entstehung also vermutlich nach 1528. Der Orleysche Stil ist hier in höherem Grade offenbar als in der übrigens nahe verwandten Abraham-Folge. Schwungvolle, oft überraschend geglückte Kompositionen und Formschönheit in den meisten Köpfen machen diese Folge zu einer glänzenden Leistung. Die Herkunft dieser Stücke läßt sich zurückverfolgen bis zu dem Kardinal Lorenzo Campeggi, einem Kirchendiplomaten, der zwischen 1523 und 1527 in London war und sich in Sachen der Ehescheidung für Heinrich VIII. bemühte. Zum Dank soll er den Palazzo d'Inghilterra in Rom erhalten haben. Man könnte nun auf den Gedanken kommen, daß die Jakob-Folge mit der Abraham-Folge einst im Besitze des englischen Königs gewesen sei.

Typische Orley-Bordüre. Die Maße: 425 cm hoch, verschieden breit, zumeist 680 cm.

13. *Der Triumph Davids.* Einzelne Tapisserie im Besitze von M. Ffoulke zu Washington, ausgestellt 1905 in Brüssel[4]). Nicht hervorragend an Qualität (vielleicht zweite Ausführung). Die Kompositon anscheinend von Orley[5]). Typische Orley-Bordüre mit der Brüsseler Marke.

14. *Die Petrarca-Triumphe.* Folge von sechs Tapisserien im Kaiserlichen Schlosse zu Berlin. Derbe, wohl zweite Ausführung. In der Anlage entschieden orleyartig. Um 1530. Typische, aber etwas grobe Bordüre.

15. *Der Dezember.* Eine Tapisserie aus einer Monatsfolge, im Besitze von M. Ffoulke in Washington, ausgestellt in Brüssel 1905[6]). Hübsche Genrekomposition

---

[1]) Tapices . . . II, 75—81.

[2]) Ernest Law, The new authorited historical catalogue of the pictures and tapestries at Hampton Court Palace, London 1906.

[3]) Publiziert in guten Lichtdrucken von Julius Lessing, Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum, Heft 25, Berlin, Wasmuth, 1900.

[4]) Publikation von Destrée, l. c. Taf. 24.

[5]) In allem Wesentlichen deckt sich die Komposition mit der einer Zeichnung, die im British Museum mit vier dazugehörigen Blättern als »Coek van Alost« bewahrt wird, aber doch nicht so, daß man die Zeichnung als Entwurf zu dieser Tapisserie bezeichnen könnte. Die Zeichnungen, deren Photos mir vorzulegen Herr Beets in Amsterdam die Güte hatte, kommen als Arbeiten Orleys in Betracht. Wenn aber Coek als Schüler Orleys, wie Félibien berichtet, mit Entwürfen für Tapisserien zu tun hatte, könnte immerhin die Benennung im British Museum auf richtiger Tradition beruhen.

[6]) Publikation Destrée l. c. Taf. 23.



Abb. 51. Szene aus der Geschichte Jakobs
Ausschnitt aus einer Tapisserie
Moschen, Graf Tiele-Winckler

mit schlanken, graziösen Figuren. Üppige Bordüre mit Früchten, Blumen und Medaillons in den Ecken. Falls von Orley, um 1535, vielleicht aber von einem seiner Nachfolger entworfen — 320 × 388 cm.

Hiermit sei die Liste vorläufig geschlossen. Abgesehen davon, daß mir viel entgangen sein kann, ist auch in dem mir bekannten Material noch allerlei, was ich mit stärkerem oder schwächerem Zweifel anschließen könnte. Die Gefahr, das Bild zu trüben, möchte ich aber vermeiden, und kann dieser Gefahr um so eher aus dem Wege gehen, als die unter den 15 Nummern genannten Kompositionen eine befriedigend mannigfaltige Vorstellung von der Wirksamkeit Orleys in der Zeit zwischen 1526 und 1540 bieten. Die wenigen Tafelbilder aus dieser Zeit, die für Orley in Betracht kommen, nehmen sich daneben kümmerlich aus. Die Vergleichung der unter Nr. 1 verzeichneten Tapisserie mit dem etwa gleichzeitig entstandenen Tafelbild im Hanneton-Triptychon offenbarte überraschend, wie viel sicherer der Meister sich als erfindender Zeichner, denn als ausführender Maler bewegte.

Im ganzen betrachtet, lassen die notierten Gewebe eine unerwartete Gestaltungskraft, eine vorgeschrittene Freiheit der Auffassung, ein leichtes Erobern neuer Gebiete erkennen.

Auf die lockende Aufgabe, nach den Bordüren zu ordnen und zu gruppieren, lasse ich mich nicht ein, obwohl die Identität der Aufgaben solche Arbeit leicht machen würde. Allerdings ergibt sich aus dem zusammengestellten Material, daß eine spezifische Orley-Bordüre, eine in vielen Variationen vorkommende Lieblingsbordüre des Meisters, existiert. Aber: ich denke an die Möglichkeit, daß ein zweiter Zeichner, ein Orley untergeordneter, diese prächtigen Dekorationen geschaffen habe, ein Zeichner, der zu Orley in einem ähnlichen Verhältnisse gestanden hätte, wie Giovanni da Udine zu Raffael. Ich denke an die Möglichkeit, daß dieser Gehilfe auch die Kompositionen anderer Meister gerahmt, daß er Orley überlebt habe. Auch konnten die Weber Kompositionen anderer Meister mit Orleyschen Bordüren umgeben. Und endlich können Orleysche Gewebe, etwa in zweiter Ausführung, mit Rändern auf uns gekommen sein, die durchaus nicht dem Geschmack des Zeichners entsprechen (ein Beispiel: die Kreuztragung in der Alba-Sammlung mit der steifen und dürftigen Rahmung).

Unter den nach dem Antwerpener Altar der Almosenpfleger entstandenen Tafelbildern ist kein einziges als Arbeit Orleys durch Inschrift oder urkundliche Beglaubigung gesichert. Auch haben die verständigen Kenner der Spätzeit des Meisters nur wenige Altargemälde zugeschrieben. Das bei weitem wichtigste dieser Werke, seine räumlich größte Tafelmalerei überhaupt, der Altar in der Liebfrauenkirche zu Brügge, ist merkwürdig wenig beachtet worden, zum Teil wohl, weil er sehr dunkel aufgestellt ist und photographische Aufnahmen noch nicht existieren. Das düstere und schwerfällige Triptychon, das zum Hochaltar bestimmt war, wenn auch ursprünglich nicht zum Hochaltar dieser Kirche, steht jetzt unglücklich an der Westwand, ist fast $3^1/_2$ m hoch und über 3 m breit. Im Mittelfelde die Kreuzigung Christi, links die Dornenkrönung und die Kreuztragung darunter, rechts Christus in der Vorhölle, unten die Grablegung. Ganz oben an den Flügeln Engel mit den Wappen von Burgund, Bourbon, Deutschland und Portugal.

Dieses Werk verdankt seine Entstehung einem Auftrage der Statthalterin Margarete, die von ihrem Maler den Hochaltar der Kirche zu Bourg-en-Bresse zu haben wünschte. Wahrscheinlich schwand bald nach ihrem Ableben (1530) die Aussicht, daß das Triptychon abgenommen, bezahlt und aufgestellt würde. Deshalb ließ Orley die Arbeit unvollendet. Ich glaube nicht, daß, wie des öfteren angegeben wird, erst der Tod des



Abb. 52. Werkstatt Orleys
Die Geburt Mariä
Brüssel, Kgl. Museum



Abb. 53. Werkstatt Orleys
Joachims Opfer
Brüssel, Kgl. Museum

Malers (1540) der Ausführung ein Ende bereitet habe. Orleys Erben verkauften im Jahre 1560 den Altar in unvollendetem Zustande der Notre-Dame-Kirche zu Brügge, die ihn von Marc Geeraerts fertigmalen ließ. 1589 restaurierte Frans Pourbus die Malerei. Darauf bezieht sich das Datum 1589, das sichtbar ist. Die stilkritische Prüfung, die freilich durch üble Beleuchtung erschwert wird, bestätigt diese Notizen. Offenbar nicht von unserem Meister und wesentlich später erscheint die Darstellung rechts oben, Christus in der Vorhölle. Die Mitteltafel und die drei übrigen Seitenszenen sind mindestens von Orley entworfen. Die Kreuzigung und die Grablegung[1]) sind die besten Teile, ganz in Orleys Art und mit bemerkenswerter Gediegenheit und Sorgfalt durchgebildet.

Während der Brügger Altar allzuwenig beachtet worden ist, hat man die Vorstellung von Orleys Tafelmalerei in der Zeit um 1530 aus anderen, weniger bedeutenden Leistungen gezogen. Im besonderen hat Scheibler in der Brüsseler Galerie den Spätstil Orleys an mehreren Tafeln demonstriert. In der Tat zeigen hier die Altarflügel mit dem Marienleben[2]) in Kompositionsart, Bewegungsmotiven und Typen Orleys Stil, ich zögere aber zu glauben, daß der Meister je so roh, empfindungslos die Farbe gewählt und aufgetragen habe und möchte hier Hervorbringungen der Orleyschen Werkstätte sehen (Abb. 52, 53). Leicht gewöhnen wir uns an die Vorstellung, daß der Hofmaler, der hauptsächlich damit beschäftigt war, für Bildwebereien die Vorlagen zu schaffen, auch bei Aufgaben für Altarbilder sich in der späteren Zeit oft mit Erfinden und Entwerfen begnügt habe.

Die auf beiden Seiten gemalten Altarflügel, mit dem Datum 1528, stammen aus der Sablon-Kirche. Sie besitzen, abgesehen von der geschickten Anordnung und einer — äußerlichen — Bewegtheit, wenige gute Eigenschaften. Leer im Ausdrucke, des feinen Emails und Helldunkels der früheren Bilder ganz entbehrend, zeigen sie eine Entartung der Orleyschen Malkunst, die in dem großen Brügger Altare nicht oder doch nicht in diesem Grade zu beobachten ist. Ich möchte Gehilfen für die Roheit der Ausführung verantwortlich machen.

Genau übereinstimmend mit den Flügeln der Marienlegende in jeder Beziehung sind sechs nebeneinander aufgestellte, der hl. Katharina und dem hl. Rochus gewidmete Flügelbilder (Abb. 54, 55) in der Brüsseler Galerie[3]), nahe verwandt die beiden ganz hohen, schmalen Altarflügel[4]), die dem Erzengel Michael geweiht sind. In dem Flügel,

[1]) Die Komposition dieser Grablegung ist in einer Tapisserie reproduziert, die auf der Vente Cernuschi zum Verkauf gekommen ist (Mai 1900) Nr. 163, Abbildung im Auktionskatalog.

[2]) Brüssel Nr. 561 (Wauters) 44 (Fétis). Wauters schreibt diese Tafeln neuerdings dem »Meister von Güstrow« zu und beansprucht damit das Verdienst, eine Persönlichkeit von der Persönlichkeit Orleys abgespaltet zu haben. Die Malereien des Güstrower Altars galten ja, wie die Brüsseler Flügel von 1528, als Orleys Arbeiten. Ich bin der Meinung, daß der Güstrower Altar nicht einmal von Orley entworfen ist, sondern von einem verwandten Maler herrührt, demselben, der die vielfigurige Kreuzigung in der Münchener Pinakothek Nr. 127 (Pigmentdruck Bruckmann) geschaffen hat, daß aber dieser »Meister von Güstrow« durchaus nicht die Bilder in der Brüsseler Galerie gemalt hat, die Wauters so benennt.

[3]) Nr. 102—104 (Fétis »École flamande«), Nr. 562 (Wauters »Meister von Güstrow« ausnahmsweise konsequent). Auch diese Tafeln stammen aus der Sablon-Kirche und galten ehemals als Arbeit Orleys.

[4]) Nr. 30 (Fétis »L. Lombard«), 563 (Wauters »Meister von Güstrow«). Aus der Galerie des Königs Wilhelm von Holland (Nr. 51 des Auktionskataloges).





Abb. 54 und 55. Werkstatt Orleys
Szenen aus der Legende der hl. Katharina
Brüssel, Kgl. Museum

der jetzt rechts aufgestellt ist, schwebt Michael über einem Bittgang des Papstes während einer Pest, in dem anderen Flügel steht ein aus Schiffbruch geretteter Mann unter der Hut des Erzengels.



Abb. 56. Werkstatt Orleys
Darbringung Christi im Tempel
Bergamo, Frizzoni-Salis

Eine mittelgute Arbeit aus Orleys Atelier ist die Darbringung des Kindes im Tempel, im Besitze der Familie Frizzoni-Salis zu Bergamo (Abb. 56).

Tafelbilder zurückstellend, habe ich versucht, die Spätkunst Orleys aus Zeichnungen und Tapisserien zu erkennen und so die Periode zwischen 1526 und 1540 auszufüllen. Ich muß aber eingestehen, daß keines der notierten Werke mit Bestimmtheit in das letzte Jahrzehnt datiert werden kann. Die Gefahr besteht, daß eine letzte Phase unsichtbar geblieben sein könne. Hilfe kommt von den Glasmalereien. Zu den Fenstern

der Gudule-Kirche in Brüssel hat Orley in seinen letzten Lebensjahren Entwürfe geschaffen. Bei dieser Arbeit scheint ihn der Tod überrascht zu haben. Der Stil der monumentalen Fensterdekorationen, die eher dynastischer Repräsentation als kirchlicher Andacht dienen, ist gewiß Orleys letzter Stil.

Die Sakramentskapelle zu Ste-Gudule, eine fürstliche Stiftung, für die Maria von Ungarn, die Statthalterin, Sorge trug, wurde 1534 begonnen. Die großen Glasmalereien, die den Hauptschmuck der Kapelle ausmachen, wurden zumeist erst nach 1540, also nach Orleys Tode, fertiggestellt. Eines der Fenster, das von François I. gestiftete, trägt das Datum 1540 (die folgenden sind 1546 und 1547 datiert). Nun besitzen wir eine Urkunde, aus der hervorgeht, daß Orley von Anfang an bei Errichtung dieser Kapelle beteiligt war. Der Plan des Architekten Wyenhofen wurde kurz vor dem 18. Februar 1534, dem Tage der Grundsteinlegung, in einer von Orley ausgeführten Kopie der Statthalterin vorgelegt[1]). Aller Wahrscheinlichkeit nach lag eine einheitliche Dekorierung der Fenster im ursprünglichen Plane, und Orley war bestimmt, die Entwürfe zu allen Fenstern zu liefern. Die Scheibe mit dem französischen Könige zeigt den Stil unseres Meisters[2]). Die später ausgeführten Glasmalereien schließen sich in Einteilung und Ornamentik an das erste Fenster an, sei es, daß die jüngeren Zeichner sich an das Vorbild Orleys hielten, sei es, daß Entwürfe aus seiner Hinterlassenschaft maßgebend blieben.

Vollkommen übereinstimmend mit dem Fenster von 1540 in Gliederung, Dekorationsweise und Formensprache erscheinen die beiden gewaltigen Scheiben, die das Querschiff abschließen, mit den Bildnissen Karls V. und Ludwigs von Ungarn, gestiftet wohl von der Statthalterin, die den Bruder und den Gatten ehrte. Das Fenster Karls[3]) zeigt das Datum 1537, das Ludwigs 1538.

Weniger beachtet werden die kleineren Scheiben ganz oben im Chor, offenbar eine Stiftung aus der Zeit der Statthalterin Margarete (um 1520). Man unterscheidet mit Mühe Ferdinand und Karl in jugendlichen Jahren, Margarete und andere Fürstlichkeiten. Möglicherweise lagen für diese verhältnismäßig frühen Glasmalereien Orleysche Zeichnungen vor. Die Madonna in der Mitte dort oben stimmt in der Komposition überein mit der stehenden Madonna im Altare zu Güstrow.

Auch außerhalb Brüssels spähen wir nicht ganz ohne Erfolg nach Glasmalereien im Stile Orleys. Zwischen 1530 und 1550 wetteiferten die Fürstlichkeiten und reichen Standesherren in den Niederlanden miteinander, die Kirchen mit farbigen Fenstern auszustatten. Wir suchen namentlich in Mecheln, der zweiten Residenzstadt, wohin uns die urkundliche Notiz lockt, Orley habe für die Kapelle N. D. du Rosaire zu St-Rombaut ein Fenster entworfen mit der Darstellung des Einzuges Christi in Jerusalem, im Auftrage der Statthalterin Margarete (also anscheinend schon vor 1530). Von diesem Fenster ist nichts mehr zu sehen. In Hoogstraeten, dem Sitze jenes Grafen Lalaing, der bei Margarete in hoher Gunst stand — soll sie doch für ihn Orleys Hiobsaltar bestellt haben — bewundern wir noch heute ein prachtvolles Fenster mit dem Abendmahl Christi und den holländischen Grafen in langer Reihe. Das Datum 1532 ist sichtbar. Dem Stile nach ist wahrscheinlich, daß Orley auch dafür den Entwurf geliefert hat[4]). Der Graf Lalaing ist der Stifter.

---

[1]) Henne und Wauters, Histoire de Bruxelles.

[2]) Edmond Levi, Histoire de la verrerie, pl. 27.

[3]) Levi, pl. 26.

[4]) Levi, pl. 24.

Die Kritik vermag hier, wie beim Studium der Bildwebereien, weder ins einzelne noch in die Tiefe zu gehen. Der allgemeine Stileindruck hat allein die Entscheidung und wird selten zur vollkommenen Beruhigung des gewissenhaften Kritikers entscheiden. Der Glasmaler hat ähnlich wie der Weber den Formen des Entwurfes mehr oder weniger von ihrem Charakter genommen. Wie viel in jedem Falle, können wir nicht ermessen, was unsere Unsicherheit steigert. Endlich sind die Glasmalereien des XVI. Jahrhunderts, wie fast alle älteren Werke dieser Gattung, restauriert. Auch dieser Übelstand stellt sich der Stilkritik entgegen.

Die Glasmalereien, die Orley gegen Ende seiner Laufbahn schuf, sind stolze Leistungen. Mit freier Sicherheit ist in ungewöhnlich großen Verhältnissen gestaltet, auf Wirkung in die Ferne verständnisvoll Bedacht genommen und königliche Würde imponierend ausgedrückt. Über solche Monumentalität — wenn auch äußerliche Monumentalität — verfügte auf dieser Stilstufe kein zweiter Niederländer. Der Begriff »Niederländische Hochrenaissance« erscheint beinahe passend und ohne Ironie verwendbar. In den Formen der Figuren lehren die Scheiben nichts, was die Webereien nicht auch lehrten. Es scheint, daß Orleys Stil sich zwischen 1530 und 1540 wesentlich nicht mehr gewandelt habe.

In vier Aufsätzen habe ich versucht, das Schaffen Orleys zu schildern. Nach mancherlei Erfahrungen wird erwartet, daß der Weg eines niederländischen Malers, dessen Arbeitszeit von 1510 bis 1540 reicht, nichts anderes als ein Abstieg sein könne — von gesunder Überlieferung zu Affektation und Manier. Und daß Orley, der gewiß keine trotzige Persönlichkeit, sondern ein im Zeitstrome Schwimmender war, der allgemeinen Entartung sich entzogen hätte, war nicht zu hoffen. Zurückblickend gewinnen wir indes eine Vorstellung, die den Befürchtungen nicht ganz entspricht. Der Weg dieses Malers ist nicht nur ein Abstieg. Seine besten Eigenschaften, Schlagfertigkeit der Erfindung und Sinn für höfische Repräsentation, entfalten sich am glücklichsten in der letzten Zeit. Ein Abnehmen der Kräfte ist nicht wahrzunehmen. Freilich erreichte Orley ja nur ein Alter von 50 Jahren.

An Schärfe der Beobachtung und Kenntnis der Naturformen steht Orley tief unter Gossaert, an Feinheit der Empfindung unter dem Meister des Todes Mariä, unter Adriaen Isenbrant, selbst unter Jan Provost. Und nicht nur die genannten Zeitgenossen sind ihm als Maler überlegen, sei es, daß mehr Talent, sei es, daß bessere Lehre ihnen zugute kam. Aber: besser als alle Zeitgenossen war Orley gerüstet, die neuen Aufgaben einer neuen Zeit zu lösen. Nach täppischen Anfängen hatte er sich bemüht, jene Lyrik, mit der Isenbrant und der Meister des Todes Mariä entzückten, seiner Madonnenmalerei einzuhauchen, hatte dann um 1520, angeregt durch die Vorbilder Jan Gossaerts, Dürers und Raffaels nach dramatischer Gestaltung und Größe gerungen — mit halbem Erfolge, solange er auf das Tafelbild angewiesen war. Eine Befreiung war es für Orley, als die absolute, von der Ausführung unabhängige Erfindung den Thron bestieg.

BILDER SPANISCHER QUATTROCENTISTEN IN BERLIN

I

EIN UNBEACHTETES WERK VON JACOMART BAÇÓ UND DER ALTAR DER VERGÓS IN GRANOLLERS DEL VALLÉS

VON VALERIAN VON LOGA

Seitdem man sich auch mit der älteren spanischen Kunst eingehender beschäftigt, wissenschaftlich geschulte Männer wie Mélida, Ovejero, Sentenach und Tormo y Monzó in Madrid, Perez y Gestoso und Francisco Murillo in Sevilla, die beiden Moreno in Granada, in Valencia Tramoyeres, Casellas und Sanpere y Miguel in Barcelona zahlreiche Urkunden ans Licht gezogen und die Aufmerksamkeit auf die durchaus nicht so spärlichen, wenn auch oft in ganz abgelegenen Orten schwer zugänglichen Denkmäler gelenkt haben, sind wir imstande, manch rätselhaftes Bild in europäischen Galerien zu klassifizieren. Als vor kaum anderthalb Dezennien jene wundervolle Tafel mit dem Erzengel Michael, die jetzt die Galerie in Bathhouse ziert, im internationalen Kunsthandel auftauchte, wußten ausgezeichnete Kunstkenner nicht einmal die Schule zu bestimmen, aus der der Meister dieses ungewöhnlichen Kunstwerks, über dessen hohe Qualität Einstimmigkeit herrschte, hervorgegangen. Heute erkennen wir mit Sicherheit Bartolomés Bermejos Hand in einem halben Dutzend über beide Hemisphären zerstreuten Bildern. Weniger glückte der Versuch, das künstlerische Werk Luis Dalmaus zu bereichern, dessen bezeichneter, 1445 datierter Altar der Ratskapelle von Barcelona nicht nur wegen seiner Verwandtschaft mit den Engelflügeln von Sanct Bavo Passavants begeistertes Lob gefunden, sondern dem man unter allen spanischen Quattrocentistenbildern den ersten Platz glaubte zuweisen zu müssen. Die Kunsthändlertaufe für die Caselübergabe an den hl. Ildefonso, die mit jenem stolzen Namen glücklich den Einzug in den Louvre gehalten hat, wird sich ebensowenig halten lassen wie der für die vielumstrittene kastilische Kopie des Lebensbrunnens Jan van Eycks der Kathedrale von Palencia[1]) vorgeschlagene Name. Über Fernandos Gallegos' Bedeutung hat uns der Berufenste Aufklärungen versprochen, und schon harren wichtige Mitteilungen über die Schule von Avila druckfertig der Veröffentlichung. Ein helles Licht fiel unlängst in die Camerine der Capilla Real von Granada, vor deren verschlossenen Türen man hoffentlich nicht mehr länger wird stehen müssen. Vor

[1]) Ponz Viage de España XI, S. 154 »Pero infinitamente distante de la exácta execución de esta, qual parece imposible ver cosa igual en el estilo antiguo.« Unter den Kopien, welche Ponz gesehen, jedenfalls von dem Original abhängig, ist das heut verschollene Bild, das Don José Genescá in Barcelona in Mallorca gekauft hatte, und von dessen linker Seite Carderera (Iconografia Española I, Tafel XXXIX) eine farbige Abbildung bringt.



Jacomart Baçó
Der thronende hl. Petrus
Im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin



Jacomart Baçó
Der hl. Petrus, von Kardinälen umgeben
Altar der Kirche S. Juan zu Morella

wenigen Monaten hat man aus einem Kloster bei Mecheln eines jener entzückenden Täfelchen, die Juan de Flandes für Isabella gemalt[1]) — es trägt sogar das Wappen der

[1]) Da in dem vom obligaten Adler gehaltenen Schild Granada fehlt, gewinnt man zur Datierung der ganzen Folge den Terminus ante quem 1492. Das Bildchen, welches Herr Dr. Eduard Simon besitzt und das die Erscheinung des auferstandenen Christus vor seiner

katholischen Könige —, ans Licht gezogen und ihm in einer der vornehmsten Berliner Galerien ein Heim bereitet.

So dringt endlich die richtige Einschätzung des spanischen Quattrocento durch, und ein französischer Gelehrter hat uns davon überzeugt, daß spanische Maler bereits im XV. Jahrhundert auf Italiens Kunst befruchtend einwirken konnten. Émile Bertaux[1]), der, ausgerüstet mit ungewöhnlichem kritischen Scharfblick und begleitet von seiner der Kirchen nächtliches Dunkel besiegenden Kamera, entsagungsvoll auf Justis lorbeerbestreuten Pfaden ein bisher dunkles Gebiet der Kunstgeschichte erleuchtend, durch das Land zieht, hat auch zu den folgenden Zeilen den Anlaß gegeben.

Meine Absicht, eines Meisters Werk, der, wie Bertaux mit Recht hervorhebt, in der allgemeinen Wertschätzung nicht hinter dem des Rathausbildes von Barcelona zurückzustehen braucht, durch den Hinweis auf eine bedeutende, bisher unbeachtete Arbeit zu bereichern, bedarf, zumal dieselbe sich in unseren Königlichen Museen befindet, an diesem Platze kaum der Entschuldigung.

Es handelt sich um eine auf beiden Seiten mit der thronenden Figur des heiligen Apostelfürsten[2]) bemalte, in ihren oberen Teilen von Maßwerk durchbrochene Tafel, die mit dem gotischen vergoldeten Rahmen ein Stück bildet. Julius Lessing hatte sie wegen ihrer dekorativen Pracht im Jahre 1900 in Madrid gekauft; der Antiquar auf Plaza Isabel II., bei dem ich die Malerei vor ihrer abscheulichen Restaurierung sah, konnte mir leider nicht sagen, aus welchem Ort er das Bild erworben; daß es aus dem Königreich Valencia stamme, versicherte er mit Bestimmtheit. Für eine Hauskapelle oder einen freistehenden Altar, vielleicht als Wange eines Chorgestühls, mag das Gemälde gedient haben, es kann sein, daß es auch bei Prozessionen Verwendung gefunden. Ich zweifle nicht, daß die Zuweisung an Jacomart Baçó anerkannt werden wird. In diesem Falle macht die Gegenüberstellung von Abbildungen eine Beweisführung überflüssig.

Was uns über diesen bedeutenden Künstler Bertaux mitgeteilt hat, sei kurz hier zur Orientierung zusammengestellt.

Zur Erinnerung an seine Eroberung von Neapel, die er einer Erscheinung der Mutter Gottes glaubte verdanken zu müssen, hatte König Alfons V. von Aragonien im Jahre 1444 bei »lo fiel familiar et printor de Cambra nostre, ffil del mestre Jacme Jacomart«, den er 4 Jahre früher von Valencia kommen gelassen, ein Votivbild für die von ihm begründete und katalanischen Mercenariern übergebene Klosterkirche Sta. Maria della Pace auf Campo vecchio bestellt. Der Hofmaler begleitete später seinen Herrn in den florentinischen Feldzug und erhielt vor Tivoli am 24. Juli 1447 einen Auftrag für Standarten. Im Jahre 1451 sehen wir Jacomart wieder in der Heimat, am 16. Juli 1461 ist er gestorben. Eine Urkunde vom 23. Januar 1460 weist uns auf ein erhaltenes Werk in der Kirche zu

Mutter darstellt, dürfte mit Nr. 35 in Justis Liste identisch sein. Siehe Miszellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, Berlin 1908, S. 318. — Das Schiff Petri (Nr. 12 derselben Folge) trotzt unter Kastiliens und Leons Flagge dem Sturm.

[1]) Les primitifs espagnols. Revue de l'Art ancien et moderne XXII, 1907, S. 339. — Man vergleiche auch von demselben Verfasser den Aufsatz in der Gazette des beaux-arts 1908, S. 89ff. Monuments et souvenirs des Borgia und in André Michels Histoire de l'art III, S. 776. — Durch den Hinweis auf Jaime Huguet hat Leandro Ozzola das Rätsel des Trionfo della morte im Palazzo Scalafani zu Palermo gelöst. Monatshefte für Kunstwissenschaft II, 1909, S. 198.

[2]) In ganz ähnlicher Stellung und ebenso reich gekleidet mit den Abzeichen seines Pontifikalamtes hatte an der anderen Seite der Halbinsel in der Kathedrale von Vezeu der Gran Vasco Petrus gemalt.

Cati. Von diesem beglaubigten Altar ausgehend, konnte man einige ausgezeichnete Arbeiten der Valencianischen Schule unserm Künstler mit Sicherheit zuweisen. So den 1457 datierten Retablo der Klarissenkirche von Segorbe mit dem thronenden hl. Martin von Tours, vor allem den herrlichen Annenaltar, früher in der Grabkapelle der Borgia, jetzt in der Sakristei der Kathedrale von Jativa, auf dem der spätere Papst Calixt III. vor dem hl. Ildefonso im Purpur kniet. Die Zeit von Alfonso Borgias Kardinaliat, 1444—1455, fällt mit Baçós Aufenthalt in Italien zusammen, und da der Kirchenfürst, während er den Purpur trug, niemals nach Valencia gekommen, zieht Bertaux den Schluß, daß der Künstler die ewige Stadt, vor deren Toren er, wie wir sahen, geweilt, auch betreten hat. Die Grenze der Entstehung des Bildes möchte man wegen der Verwandtschaft des 1457 datierten Altars von Segorbe nicht weit über das Jahr 1455 zurücksetzen. An diese Bildergruppe mit in reichen Pontifikalgewändern thronenden Heiligen reiht sich der hl. Petrus in der Kirche S. Juan zu Morella, mit dem wiederum unser Bild so nahe verwandt ist, daß ich zum erstenmal Bertaux nicht unbedingt zustimme, wenn er jenes mit einer Briefstelle aus dem Jahre 1442 in Verbindung bringen will. Um so freudiger folgen wir seinen weiteren Ausführungen. Der Franziskaneraltar in S. Lorenzo maggiore zu Neapel, der jenem mystischen Maestro Calantonio, dem König René selbst Unterricht erteilt haben und der Antonello da Messinas Lehrer gewesen sein soll, zugeschrieben wird, durch den Rajolas-Fußboden als zweifellos valencianische Arbeit erkennbar, ist wohl von Jacomarts Hand; von seiner Kunst abhängig, sicher valencianisch, dürften der berühmte Hieronymus des Museums und der Altar in S. Pietro martyre, den Bredius[1]) Simon Marmion zuweisen wollte, sein.

Von Baçós S. Pedro räumlich nur wenig getrennt hängt im Berliner Kunstgewerbemuseum eine gemalte Tafel von ganz besonders bizarrer Erscheinung. In München 1894 als oberdeutsche Arbeit gekauft, wußte niemand der Vorübergehenden dies Rätsel einer bestimmten Lokalschule einzuordnen noch zeitlich zu bestimmen. Ein dicker, zäher Farbenauftrag, in Stuck aufgesetzte Ornamente, das Spruchband mit herausgearbeiteter gotischer Schrift, das sich um die orientalisch gekleidete Gestalt schlingt, und ein Nimbus von absonderlicher Form um den turbanbekleideten Kopf steigern den befremdenden Eindruck. Bei näherer Untersuchung zeigte sich die Malerei als durchaus nicht so altertümlich, und man mußte annehmen, daß große Flächen in neuerer Zeit übermalt sind.

Ich erinnerte mich, in Spanien etwas Ähnliches gesehen zu haben, da führte mich Sanpere y Miguels ausgezeichnetes Buch über die Cuatrocentistas Catalanes auf die richtige Spur. Ausgerüstet mit einer Photographie des Berliner Propheten betrat ich die Rectoria des nördlich von Barcelona in jenem reizenden Tal, das dem Bezirk den Namen gibt, gelegenen kleinen Landstädtchens Granollers del Vallés, um dort sein Vorbild zu finden. Der große Retablo, dessen voneinander getrennte Reste hier aufbewahrt werden, hatte bis zum Jahre 1692 den Hauptaltar der kleinen Pfarrkirche S. Esteban geschmückt, um einer Maschine im Churrighuerra-Stil weichen zu müssen, die wiederum in jüngster Zeit dem veränderten Geschmack zum Opfer fiel.

Als Guardapolvas, das heißt für jene kleinen Seitenflügel, die bei den spanischen Altären der Mittelmeerländer typisch sind, haben wie bei dem Retablo von S. Pedro de Villamajor und bei der Virgen de la Gloria, im Besitz der Erben von Rius y Badia

[1]) Il capolavoro di Simone Marmion. Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione Anno I, Fasc. VI, S. 13, Roma 1907.

in Barcelona, auch in Granollers die Propheten — in Wahrheit sind es Abraham, Moses, David und Jesaias — gedient. Die einzelnen Tafeln sind wahrscheinlich bei der Zerstörung aus heute nicht mehr kontrollierbaren Gründen beschnitten, so daß ihre ursprüng-



Werkstatt der Vergós
Christus und der hl. Ausias
Im Besitz von Herrn von Tschudi

lich gleiche Breite heute zwischen 68 und 44 cm schwankt. Dabei hat die Komposition an Geschlossenheit eingebüßt, so daß die Figuren nicht richtig im Raum stehen und die äußersten Kanten unorganisch in die Spruchbänder mit den Namen der Dargestellten und messianischen Weissagungen einschneiden. Unser Berliner Jesaias gibt diese Zu-

fälligkeiten der entsprechenden Tafel in Granollers genau wieder, kann also erst in neuerer Zeit entstanden sein. Der Zustand der Malerei läßt hierüber keinen Zweifel; eine sehr geschickte, aber sicherlich moderne Hand verrät die Art, wie das Oro



Werkstatt der Vergós
Der hl. Ludwig
Im Besitz von Herrn von Tschudi

estofado behandelt ist, an den abgestoßenen Stellen kommt ein junger Kreidestuck zutage, und die nur gemalten Flächen lassen die Craqueluren, die auf den Originalen nicht fehlen, vermissen. Man erinnert sich noch in Vich, daß, als der um die altkatalanische Kunst so hochverdiente Bischof Don José Mogades y Gili das berühmte Museum

seiner Diözese einrichtete, dort Kopien der Propheten von Granollers angeboten wurden, die ein andalusischer Maler angefertigt hatte, und auch Señor Sanpere hat es mir ausdrücklich bekräftigt. Wir sind wohl zu dem Schlusse berechtigt, daß wir eins dieser Stücke vor uns haben.

In einer Urkunde vom 4. März 1500 quittiert »Jacobus Vergos pictor civis Barchione« in seinem und seines Sohnes Raphael Namen, der gleichzeitig als Erbe des verstorbenen Bruders Paulus auftritt, über die letzten Zahlungen für diesen Altar; Sanpere hat uns überzeugend nachgewiesen, daß die Propheten, deren majestätische Erscheinung Casella preist, das letzte Werk Pablos gewesen, den wir als den bedeutendsten Künstler in jenem umfangreichen Werkstattsbetrieb schätzen.

Die in das Pfarrhaus von Granollers geretteten Flügel sind nicht vollständig. Die Rekonstruktion des Ganzen wird besonders dadurch erschwert, daß die einzelnen Tafeln nicht die bekannteren Vorgänge aus dem Leben des Titularheiligen behandeln, sondern die lokal gefärbten Schicksale und Wunder seines übertragenen Körpers erzählen. Der Protomartyr genießt in Verbindung mit dem aus Valencia stammenden hl. Lorenzo in den Ländern der aragonischen Krone eine besondere Verehrung. Die Kirche hat den Tag seines Martyriums, das am 3. August stattgefunden haben soll, auf den der Translatio, den zweiten Weihnachtsfeiertag, verlegt, um diese im Sommer festlich zu begehen.

Die in Alcalá gedruckte Flos Sanctorum erzählt: Zur Zeit des Kaisers Honorius im Jahre 442 hatte der Bischof Juan von Jerusalem und der Priester Lucianus, der in dreimaliger nächtlicher Erscheinung durch Gamaliel, den Lehrer des Apostel Paulus, dazu aufgefordert war, das Grab des hl. Stephanus geöffnet, in dem unter andern auch Nikodemus, der den Herrn bei Nacht besucht hatte, an unwürdiger Stätte ruhte. Als man die Erde aufgrub, geschahen Krankenheilungen. Die nach der Zionskirche überführten Reliquien wurden mit den Gebeinen eines römischen Senators Alexander verwechselt und von dessen Witwe Juliana übers Meer geführt. Bei einem von Dämonen heraufbeschworenen Sturm kommt es zu einer regulären Schlacht zwischen guten und bösen Geistern; der Heilige intervenierte und wurde schließlich in Konstantinopel gelandet. Eudoxia, des Kaisers Theodosius Tochter, war von einem Teufel besessen. Als sie durch die Berührung der Reliquien geheilt ward, verlangte der entweichende Dämon, daß man nach dem Willen der Apostel den Körper des Stephanus nach Rom überträge. Der Wunsch des Kaisers, als Ersatz die Gebeine des hl. Laurentius zu erhalten, wurde durch den Tod derjenigen, die sie wegführen sollten, und allerlei bedrohliche Zeichen verhindert. Man begrub also beide Diakonen in einem gemeinschaftlichen Grabe, und der höfliche Spanier räumte, indem er sich an die Seite wälzte, dem Protomartyr den Ehrenplatz zu seiner Rechten ein.

Auf einer Predella von 73 cm Höhe, von der drei Stücke, das Abendmahl, Christus in Gethsemane und die Kreuztragung, erhalten, baute sich in drei Abteilungen der Altar von Granollers auf, durch Guardavolvos, in denen je zwei Propheten übereinander waren, flankiert. Über die Anordnung der einzelnen Tafeln, die ungleich verschnitten und in der Breite von 110—134 cm schwanken, sind wir nur auf Vermutungen angewiesen. Sicher steht fest, daß sie in drei Etagen übereinander angeordnet gewesen sein mußten; die Höhe der übereinandergestellten Propheten bedingte es. Daß der Kalvarienberg das Ganze bekrönte, ist nach Analogie anderer ostspanischer Altäre nicht zu bezweifeln. Die Tafel mit dem von Aposteln umgebenen hl. Stephanus hat wohl den Mittelpunkt gebildet, ähnlich wie auf dem Altar von S. Antonio Aba der thronende Titelheilige und der gekrönte Augustin auf dem Zunftaltar der Gerber.

Um den Mittelstreifen auszufüllen, müssen wir uns eine reicher gegliederte Architektur, vielleicht eine Nische für die Kustodie, wie auf dem Altar in Vilamajor vorstellen. Die übrigen fünf erhaltenen Tafeln: die Geburt des Stephanus und Diakonenweihe, die Auffindung des Körpers, das Wunder der Prinzessin Eudoxia und die beiden lokalen Legenden von dem durch den Teufel geraubten Kinde und die Befreiung der Herrn von Pinós aus dem Gefängnis hätten wir uns zu je dreien übereinander an den beiden Seiten zu denken. Das fehlende Stück kann nur das Martyrium gewesen sein.

Die Altarflügel mit Heiligen, die mit der Sammlung Pedro Añés aus Barcelona nach Berlin gelangten und die jetzt Geheimrat von Tschudi und Professor Georg Voß besitzen, sind aus der Werkstatt der Vergós hervorgegangen. Die Tafel mit dem hl. Ludwig steht Pablo sehr nahe. Solche hageren scharfkantigen Köpfe — man denke nur an den predigenden hl. Augustinus auf dem Retablo des Zunfthauses der Curtidores — sind für ihn charakteristisch. Die Muster der Rajolas finden sich ganz ähnlich auf anderen Altären, und für den Christus der Rückseite scheint dasselbe Modell wie für den Pilger bei dem Miracel de San Vicente de Sarriá gedient zu haben, während der Schimmel des hl. Ausias uns auf dem Kalvarienberg in Granollers begegnet. Die Renaissanceformen in der Architektur bei den anderen Stücken der Sammlung Voß weisen auf den 1503 gestorbenen Raphael als Urheber.

II

DAS KATALANISCHE SANKT-GEORG-TRIPTYCHON AUS DER WERKSTATT DES JAIME HUGUET

VON ÉMILE BERTAUX

Im Mai des Jahres 1904 gelangten in Berlin bei Lepke mit der Sammlung Pedro Añés aus Barcelona zwei Altarflügel eines Donatorenpaares mit den Heiligen Johannes dem Täufer und Ludwig von Toulouse zum Verkauf, die jetzt Herr James Simon besitzt. Als V. von Loga mir eine Photographie derselben übermittelte, erkannte ich sofort, daß eine trotz ihrer Beschädigung und Verstümmelung wundervolle Tafel, die heute Don Emilio Cabots gewählte Sammlung in Barcelona ziert, mit ihnen ein Triptychon gebildet haben muß. Hier sehen wir die schlanke Silhouette eines gepanzerten hl. Georg, begleitet von einer mysteriösen Frauengestalt, vielleicht der Prinzessin, die er aus den Klauen des Drachens befreite, oder einer Tugend, die wie ein Page sich auf seinen hohen, mit einem Kreuz geschmückten Schild stützend, den Helm des Ritters hält. Die Unbilden der Zeit, die das einst in Gold und Silber strahlende Gemälde grau und eintönig gemacht haben, verliehen ihm einen melancholischen Reiz präraffaelesker Poesie.

Die Anordnung des Hintergrundes auf allen drei Bildern mit dem Durchblick durch die in neutralen Farben gehaltene Architektur auf die dunkle Landschaft mit den Zypressen vor dem goldenen Himmel beweist schon ihre Zusammengehörigkeit. Die Öffnung auf dem Mittelbilde ist breiter als die der Flügel, hat aber dieselbe Höhe und dieselbe Umrahmung mit kleinen Säulen; es sind Fenster desselben Raumes, in dem sich alle 6 Figuren befinden. Das Mittelstück, welches jetzt bei einer Breite von 0,56 m 0,90 m hoch ist, hat man barbarisch beschnitten. Die Gestalt des Ritters, unterhalb der Knie amputiert, müßte, wenn sie vollständig wäre, die Größe des heiligen Täufers, etwa



Werkstatt des Jaime Huguet
St. Georg, Fragment eines Triptychons
Im Besitz von Don Emilio Cabot in Barcelona

1,30 m, haben. Auch die Heiligenscheine haben dieselbe Form und Größe. Über den Köpfen sind auch die Simonschen Tafeln, die jetzt bei einer Breite von 0,54 m ungefähr 1,45 m hoch sind, um sie dem gotischen Maßwerkrahmen einzupassen, verkürzt. Von der weiblichen Figur des Mittelstücks fehlt fast die linke Hälfte. Denkt man sie sich vervollständigt, ihre prachtvollen Brokatkleider ausgebreitet, so daß beide Figuren nebeneinander in der Mitte des Bildes stehen, so würde die Mitteltafel dieselbe Breite haben wie die beiden Seitenflügel. Daß diese zum Schließen eingerichtet waren, beweisen ihre Rückseiten, auf denen man die Spuren von Halbfiguren übereinanderge-




WERKSTATT DES JAIME HUGUET

FLÜGEL EINES ST.-GEORGS-TRIPTYCHONS

IN DER SAMMLUNG JAMES SIMON ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

stellter Heiligen noch sieht, die durch vergoldetes Maßwerk ursprünglich getrennt waren. Während die Tafel mit dem hl. Georg, obwohl so grausam behandelt, wenigstens von Restauratorenhänden verschont geblieben, sind die Stifterflügel vielfach übermalt, die Stuckornamente teilweise ungeschickt neu hergerichtet. Die Gesichter, im allgemeinen besser erhalten als die Gewänder, haben auf allen drei Stücken ein bleiches, graues Inkarnat. Der Heiligen Augen sind sehr wenig geöffnet. Die ziemlich kleine Iris sitzt im Winkel und gibt den drei Gesichtern denselben seitlichen Blick, während die offenbar nach der Natur gemalten Köpfe der Stifter gerade vor sich hinschauen. Der Johannes gleicht dem ritterlichen Heiligen wie ein älterer Bruder, und auch die Stifterin und St. Georgs Gefährtin scheinen derselben Familie anzugehören.

Mit Sicherheit kann man unserem rekonstruierten Triptychon einen Platz in der Kunst Barcelonas des XV. Jahrhunderts anweisen, über die uns Sanpere y Miguels monumentales Werk so viele Aufklärungen gebracht hat. Darstellungen des hl. Georg, der als Patron des Landes und Hüter seiner Freiheiten allgemein verehrt wurde, sind in der katalanischen Kunst in Malerei und Plastik sehr zahlreich. Unser Georg stammt aus anderer Zeit und von einer anderen Rasse als jener auf schönem weißen Roß heranstürmende Ritter der Sammlung Ferrer Vidal y Soler, der in den Traditionen des französisch-flämischen frühen Quattrocento entstand; es ist ein Jüngling von mildem, ernstem Ausdruck, der seine Rüstung einfach wie ein Mann aus dem Volke trägt. — Man sieht, daß der Helm, den jetzt die Frau an seiner Seite hält, ihm bei langem Tragen das Ohr deformiert hat. — Dieser ruhige, schlichte St. Georg, dieser simple katalanische Soldat hat sehr viel Ähnlichkeit mit jenem hl. Georg des unlängst als Hochaltar der Escolapios in Barcelona wiederaufgestellten großen Antonius-Retablos. Beide tragen eine Hellebarde und Waffenstücke von ganz ähnlicher Form. Auch der mit einem Turban umwickelte Helm, den die junge Frau auf dem Flügel der Sammlung Cabot hält, findet sich auf dem anderen Altarwerk[1]).

Man darf daher mit ganzer Wahrscheinlichkeit beide Figuren des hl. Georg demselben Maler zuweisen, zum mindesten jener Werkstatt, der auch der im Jahre 1464 gemalte Altar mit den sieben Freuden Mariä der Kapelle des alten Palacio real zu Barcelona[2]) und die ältesten Teile des Retablo de San Vicente in Sarriá[3]) hervorgegangen sind, welche im Museum in Barcelona aufbewahrt werden. Der Meister, dem sich der oder die Maler dieser verschiedenen Altäre am natürlichsten angliedern, ist Jaime Huguet, der Schöpfer des Triptychons mit den Heiligen Abdon und Senén in San Miguel de Tarrassa, das im Jahre 1460 bestellt wurde[4]).

Bei der großen Fruchtbarkeit der katalanischen Schule möchte es unvorsichtig erscheinen, wenn wir den Flügelaltar des hl. Georg sowie die ihm verwandten Retablos Huguet selbst zuweisen; mit Sicherheit können wir die Entstehung dieses außergewöhnlichen und bedeutenden Werkes in das Jahr 1460 setzen.

Es ist das einzige mir bekannte katalanische Gemälde aus dieser Zeit, auf dem die knienden Stifter, wie wir es von flämischen und französischen Bildern kennen, von ihren Schutzheiligen vorgestellt werden. Die Besteller von Huguets und seiner Nachfolger großen Retablos waren gewöhnlich keine Privatpersonen, sondern fromme Körper-

[1]) Sanpere y Miguel, Los Cuatrocentistas Catalanes II, S. 150 (ohne Gründe dem Pablo Vergós zugeschrieben).

[2]) Sanpere y Miguel II, 38 ff. Auch ohne Gründe mit dem Namen des Pablo Vergós.)

[3]) Sanpere y Miguel II, 144 ff.

[4]) Sanpere y Miguel II, 16 ff.

schaften, und die Vorsteher der Gilden dürften schwerlich ihre eigenen Bildnisse wie die Ratsherren von Barcelona [1]) und die Stadtväter von Lerida [2]) auf den offiziellen Gemälden haben anbringen lassen. Auch auf dem Retablo der Kapelle des Palacio zu Barcelona findet sich kein Bildnis des Stifters, des Infanten Pedro von Portugal. In Jativa sehen wir auf Jacomart Baçós Triptychon der Borgia-Kapelle den Kardinal Alfonso, den späteren Papst Calixt III., knien [3]). Jorge Inglés hatte 1445 im neukastilischen Buitrago den Marques de Santillana [4]), Fernando Gallegos 1470 in Zamora den Kardinal Juan de Mella [5]) gemalt; aber keiner dieser Stifter wird wie auf dem katalanischen St.-Georgs-Triptychon, dessen Urheber augenscheinlich bei der Anordnung der Flügel ein flämisches Beispiel wie der berühmte Portinari-Altar des Hugo van der Goes vorschwebte, von einem Heiligen protegiert.

Dalmau hat hier kaum vorbildlich gewirkt: nicht wie die Heiligen Eulalia und Andreas legen der Täufer Johannes und der Bischof Ludwig den Schutzbefohlenen die Hand aufs Haupt, sondern sie helfen die großen Gebetbücher, welche jene halten, tragen. Ich weiß nicht, ob es in der flandrischen Kunst oder in der Schule von Avignon für diese Geste ein Beispiel gibt.

Das Ungewohnte der Anordnung zeigt sich bei dem Maler auch in einigen groben Zeichenfehlern. Des Stifters Knie dürften unter der Hauppelande schwerlich den Fliesenboden berühren, sondern scheinen in der Luft zu schweben, und sein Schwert könnte kaum die Länge eines Dolches haben.

Als der katalanische Meister seinem Werke diese realistischen Porträte einfügte, folgte er keiner Tradition, die es in seinem Lande nicht gab, sondern dem ausdrücklichen Wunsch des Bestellers, der ihm ein fremdes Vorbild, sei es französischen oder flämischen Ursprungs, nachzuahmen anhielt. Den Namen dieses Förderers der Künste zu erfahren, wäre von größtem Interesse.

Wer den festen Boden, auf dem sich der rekonstruierte Altar aufbaut, nicht zu verlieren fürchtet, mag Valerian von Loga folgen, der seine Hypothese über die dargestellten Persönlichkeiten hier selbst verteidigen wird:

»Sehr vornehme, wahrscheinlich fürstliche Persönlichkeiten sind die überaus reich und kostbar gekleideten Dargestellten. Das Kostüm ist das der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Zu der pelzbesetzten Hauppelande aus Brokatstoff von gleichem Schnitt hat der Kanzler Rollin dieselbe Haartracht wie unser Stifter mit dem Van Eyck-Ohr, und der Hennin der knienden Frau gleicht dem Kopfschmuck der Braut auf des Petrus Cristus im Jahre 1449 gemaltem Eligiusbilde. Auch für die Form der Ärmel (ohne die Schulterpuffen wie bei den später entstandenen Porträten Fouquets) geben zahlreiche vor 1450 entstandene Bilder Analogien.«

»Für die Ikonographie der Fürsten dieser Zeit lassen uns die spanischen Münzen im Stich. Die gekrönten Köpfe der Könige von Aragonien, Navarra und Kastilien sind bis in die Epoche Karls V. und noch später ziemlich schematisch behandelt. Nur zwei Fürsten, deren Lebensdaten auf den Stifter der Flügel paßten, trugen damals den Namen Juan. Der König von Navarra, der nach seines Bruders Alphons' Tode auch in Aragonien,

[1]) Revue de l'Art ancien et moderne, t. 22, 1907, 108.

[2]) Revue de l'Art ancien et moderne, ibid. 261.

[3]) Revue de l'Art ancien et moderne, ibid. 346.

[4]) N. Sentenach, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1907 (September bis November); mit Phototypien.

[5]) Wird zum erstenmal in der *Histoire de l'Art* (Colin édition, t. III, 2e partie) nach meiner Aufnahme publiziert.

Barcelona und Valencia gebot, an den man naturgemäß zuerst denken muß, ist 1397 geboren. Seine lange Lebenszeit — er starb 84jährig im Jahre 1479 — gibt für die Entstehung unseres Porträts einen großen Spielraum. Nachdem seine Gemahlin Blanca, die Erbin von Navarra, 1441 gestorben war, hatte er des Almirante von Kastilien Tochter geheiratet, die ihm elf Jahre im Tode vorausgegangen. Seine Züge sind uns meines Wissens nicht überliefert worden, das Bildnis, welches Carderera bringt, scheint ikonographisch von zweifelhaftem Wert. Sein Grabmal bei den Zisterziensern in Poblet ist 1835 im Bürgerkriege zerstört. Von mehr als einem trefflichen Kunstwerk wissen wir, wie sein Bruder ausgesehen hat. Die kühne Adlernase Alphons' V., das stolze Abzeichen des aragonischen Geschlechts, die sich auch auf Juans Sohn, den Katholischen Ferdinand, vererbt hat, werden wir in den weichlichen Zügen unsers Stifters vergeblich suchen.«

»Der zweite Fürst dieser Periode, dessen Schutzpatron der hl. Johannes ist, der 1405 geborene König von Kastilien und Leon, der Vater Isabellas, ist im Jahre 1454 gestorben. Seine erste Gemahlin, Maria von Aragonien, die jüngere Schwester Don Alfonsos und Juans II., die bereits 1445 aus dem Leben schied, mag der katalanischen Kunst, welche ihre Brüder unterstützten, die Brücke zu dem kastilischen Musenhof geschlagen haben. Sie starb in Villacastin in demselben Jahre wie ihre Schwester Leonore, die verwitwete Königin von Portugal, an einem Trank giftiger Kräuter, für den Alvaro de Luna acht Jahre später das Schafott betreten mußte. Ihr frommer Wunsch, bei der Reyna de los Angeles in Guadalupe die letzte Ruhestätte zu finden, wurde ihr erfüllt. In der Cartuja von Miraflores liegt an Juans II. Seite seine zweite Gemahlin Isabel de Portugal. Als Isabella die Katholische Gil de Siloë der Eltern Grabmal in Auftrag gab, moderten ein Menschenalter bereits in S. Pablo zu Valladolid des Vaters Gebeine, der den Tod seines Günstlings nicht lange überlebte; in Arevalo siechte leidvoll mit zerrüttetem Geiste die Mutter dahin. Was die Zeit und schweres Unglück zerstört, läßt, durchdrungen von dem erhabenen Geiste der Bestellerin, der große Künstler wieder neuerstehen: den stolzen Prunk kastilischen Königtums, verklärt durch der Ewigkeit friedliches Lächeln. Bei aller Idealisierung hält sich Gil de Siloë offenbar an Überliefertes, und die Ähnlichkeit in der Bildung der einzelnen Züge bei der liegenden Figur des Grabmals mit der knienden Figur unseres Stifters scheint mir wenigstens überzeugend. Das nußbraune Haar, die blaugrünen Augen und jene anmutigen (muy gentiles) Hände und Füße, die König Juan sein Zeitgenosse Fernan Perez de Guzman nachrühmt, wird man auch bei mäßig gutem Willen auf dem Bilde wiederfinden. Die burgundische Tracht, so auffallend sie sonst in Spanien, kann bei dem prachtliebenden Fürsten, der Jan van Eyck an seinem Hof empfangen, nicht befremden.«

»Die Ausbildung der unteren Gesichtshälfte entspricht dem von der Geschichte überlieferten Bilde des falsch erzogenen Genußmenschen. Schwerlich ist der angejahrte König, der mit gefalteten Händen auf dem Lebensbrunnen von Parral hinter dem Kaiser kniet, der, wenn Jan van Eyck bei seinem Aufenthalte in Segovia im Jahre 1429 das Original wirklich gemalt haben sollte, damals erst 25 Jahre zählte, Juan II.; doch kann der Umstand, daß die Krone auf seinem Haupte eine ähnlich reiche Form wie die auf dem Grabmal in Miraflores hat, als Beleg für die Entstehung des Bildes in Spanien noch herangezogen werden.«

»Auch die Art, wie bei den Flügeln der Sammlung Simon die Donatoren auf die Hauptdarstellung konzentriert sind, spricht, wie mir scheint, dafür, daß unsere Tafeln für Kastilien bestimmt gewesen, eine Sitte, die wir von den Stiftungen der katholischen Könige, den Altären aus S. Tomás in Avila, jetzt im Prado-Museum, und in S. Juan

de los Reyes in Granada, die man Antonio del Rincon zugeschrieben, vom Luna-Retablo der Capilla S. Jago in der Kathedrale von Toledo kennen, und die sich auch bei Felipe Vigarnis Altar der Capilla Real in Granada und im gewissen Sinne noch bei den Königsdenkmälern im Escorial erhalten hat.«

»Nicht minder reich als ihr prachtliebender Gemahl ist Maria in Brokatstoffe gekleidet. Auf ihrem Guarda-Corps aus rotem Sammet, dem Umhang der navarresisch-aragonesischen Fürstinnen, bemerkt man eine mit einem Spruchband umwundene Säule, die in diesem Zeitalter der Divisen wohl ähnliche symbolische Bedeutung hat wie die berühmten Saettas ihres Brudersohnes und das Juego ihrer Stieftochter. Nicht die Jungfrau Maria, deren Namen sie trägt, sondern ein in vornehmen Kreisen wegen seiner fürstlichen Herkunft verehrter Heiliger ist ihr Protektor.«

»Das Alter der Dargestellten auf den Flügeln läßt sich mit den Lebensjahren des Königspaares vereinigen, sobald wir die Entstehung des Triptychons in das Todesjahr Marias (1445) setzen. Das Kostüm weist ebenfalls auf diese Zeit hin.«

Der Prinz aus dem Hause Anjou, den mit dem Abzeichen seiner geistlichen Würde der Mantel mit den königlichen Lilien ziert, genoß seit dem Anfang des XIV. Jahrhunderts in Italien wie in Frankreich die gleich weit verbreitete Verehrung. Auch in Aragonien gab es Brüderschaften des hl. Ludwig, seitdem im Jahre 1443 König Alphons V. nach seinem kühnen Einfall in den Hafen von Marseille die Minoritenmönche nach der Kathedrale von Valencia hatte überführen lassen.

So gibt die Anwesenheit des heiligen Franzosen keinen Anhalt über die Nationalität der Stifter dieses bedeutenden katalanischen Triptychons, dessen Rekonstruktion das Zusammenarbeiten deutscher und französischer Forschung ermöglichte.

DIE KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM

VON RICHARD HAMANN

IV. ORGANISATION DER ARBEIT

a. Zustände

Von den Kapitellen im Magdeburger Dom haben viele nicht die letzte, vervollständigende Arbeit erfahren. In verschiedenen Stadien künstlerischer Bearbeitung steckengeblieben, geben sie ein Bild von den ersten Anfängen der Arbeit bis zur Vollendung. Was uns fehlt, ist ein roh zubehauener Block, ohne jede Andeutung eines Ornamentes. Aber gleich die folgende Stufe ist vorhanden, ein Stengelkapitellmotiv, in groben Zügen aus der geschlossenen kelchblockförmigen Masse herausgenommen (Abb. 77 c). In ebenen Flächen, die teilweise noch die rauhe, ungeglättete Form des Blockes zeigen, liegen alle Blätter und Stiele nebeneinander, ohne Modellierung, nur an den Konturen scharf abgesetzt, indem zwischen ihnen der Grund vertieft ist. Dadurch erhalten wir den Eindruck, als ob nach Herstellung einer grob behauenen Kernform, des Kelchblockes, auf diesen zunächst das ornamentale Motiv aufgezeichnet wurde und mit Hilfe der Zeichnung dann die im Motiv offenen Stellen herausgehoben wurden. An dem weiblichen Kopf neben dem unfertigen Rankenkapitell (Abb. 22) sieht man noch deutlich, wie die Grundform einer Konsole zwischen stumpfwinklig zusammenstoßenden Pfeilerkapitellen den ursprünglichen Steinblock ausmachte, und wie daraus durch Vertiefung der Zwischenräume die Formen gewonnen wurden. Die Haare liegen dadurch in zwei verschiedenen Ebenen. Auf der rechten Seite ist der Block stehengeblieben, die Figur ist nicht ganz freigelegt. Wie Andromeda an den Felsen geschmiedet, harrt sie des Befreiers. Wie sehr durch dieses Verfahren erreicht wird, daß alle Ornamentformen in der Grundfläche liegen, und die architektonische Kernform gewahrt wird, leuchtet unmittelbar ein.

Der Block ist in diesen Fällen in einer Größe behauen, die dem darüberliegenden Gesims entspricht. Leider fehlt uns eine gleiche Einsicht in die Entstehung des Knollenkapitells, dessen Knollen oft über die untere Gesimsgrenze überstehen. So bleibt die Frage offen, ob man zunächst auch hier eine Gesamtform, eine Art von grobem Bossenkapitell, hergestellt oder, da die zwei Reihen Knollen sich noch ungefähr der Kelchblockform einpassen, aus dieser gleich die einzelnen Formen detailliert herausgeholt hat. Mit bloßer Vorzeichnung wäre es dabei kaum getan. Aber über die Technik des Punktierens verraten die Kapitelle nichts.

An den ersten Zustand motivischer Bearbeitung schließen sich eine Reihe von anderen, in denen das kantig scheibenhafte und starre Grundmotiv zu reicherem Leben erweckt wird mit Hilfe rundlicher Modellierung, die aus den länglichen Leisten biegsame Kanten und Stengel, aus den breiteren Scheiben schwellende Blätter bildet. Es



a b 77 c d



a 78 b c



a b 79 c



a 80 b c



a 81 b

Abb. 77–79. Magdeburger Dom, Kapitelle der Mittelschiffspfeiler. 80. 81. Kapitelle im Chorumgang

fehlen noch die Oberflächenlinien, die die Stengel gefasert, gerippt oder gedreht, die Blätter gerippt oder eingekerbt, breit entfaltet oder zusammengelegt, an den Rändern eingerollt oder im Innern gebeult erscheinen lassen, und aus rundem Menschenkopf erst die Physiognomie, aus klobigen Gliedern die stoffliche Oberfläche der Gewandung und den Grad ihrer Anschmiegung an den Körper hervorheben. Erst aus diesen letzten Riefelungen und Einkerbungen der Oberfläche bekommt das Ornament seine einheitliche Zügigkeit, seinen durchgehenden Fluß. Alle Rollungen und Verschlingungen, alle An- und Ausläufe und mannigfachen Seitentriebe werden jetzt erst klar. Die innere Lebendigkeit, die Richtungen des Wachstums, die Struktur wird erst in der letzten Oberflächenbearbeitung bloßgelegt. Formen, die bei endgültiger Oberflächengestaltung etwas nach vorn Schießendes haben oder aus der Tiefe herauskommen und sich deutlich umbiegen, erscheinen breitwärts zerflossen, breiig zusammengedrückt ohne diese schärfenden und klärenden Richtungslinien. Kleine Blätter, die sich um einen Stengel legen, sehen aus wie angedrückte Klöße, solange ihnen die klammernden Organe, die Rippen, fehlen (Abb. 78a). Das herrliche Breitkapitell des Meisters der lappigen Kapitelle oder das reiche Rankenkapitell, das in einem Zustande qualliger Zerflossenheit verblieben ist, sind beredtes Zeugnis dafür, wie oft Erfüllung und Verheißung nahe beieinander liegen (Taf. A e, Abb. 20). Die letzten Überarbeitungen, die im Gegensatz zu der ersten auf der Fläche disponierenden Gesamtanlage die auf einer mittelalterlichen Linearzeichnung nur sehr schwer und ungenau wiederzugebenden Tiefenbewegungen herausholten, stellen an die Vorstellungskraft des Künstlers die größten Anforderungen und müssen schon beim ersten Entwurf mitbedacht und vorgesehen sein. Man versuche nur, aus einem Kapitell, das der Oberflächenbearbeitung ganz oder auch nur zum Teil entbehrt, sich die Windungen und Drehungen der Blätter klarzumachen. Entweder müssen wir dem mittelalterlichen und ausübenden Künstler eine so viel höhere Vorstellungskraft zuschreiben, oder aber sind genötigt, an die Arbeit nach einem Modell zu denken. Denn selbst die Zeichnung scheint uns ungenügend, derartiges zu verdeutlichen.

Schließlich tat die Bemalung ein Übriges, die Sonderung von Form und toter Masse zu vollenden. Einige Kapitelle zeigen deutliche Farbspuren, und zwar ausschließlich die Gegenfarben Rot und Grün. Wieweit diese außer der Trennung gegensätzlicher Ornamentteile wie des Grundes und der plastischen Form noch zu feinerer koloristischer Charakterisierung dienten, ist bei dem gegenwärtigen Zustande unmöglich zu beurteilen. Unmöglich ferner, zu sagen, ob sich die Bemalung auf alle Kapitelle erstreckte. Viele sind so weit abgerieben, daß selbst die Blattrippen dabei entschwanden.

Gehen wir das Werk des Meisters der breitlappigen Kelchblockkapitelle durch, so finden wir, daß die figürlichen Hauptstücke alle bis zu Ende gediehen sind, dagegen von den rein ornamentalen Kapitellen die Hälfte die äußerste Fertigstellung vermissen läßt. An dem Hauptstück, dem großen Blattkelchkapitell (Taf. A c), ist nur die Haupt-, die Schauseite gänzlich vollendet, an den Nebenseiten sind die unfertigen Blätter stehengeblieben. Von den Kapitellen des Rankenmeisters sind es die kleineren Figürchen und die Ranken, die des Oberflächenschmuckes entbehren.

Das legt die Vermutung nahe, daß an verschiedenen Kapitellen zu gleicher Zeit gearbeitet wurde und wenigstens die letzte Oberflächenbearbeitung nicht von einem und demselben Künstler hergestellt wurde. Was müßte es für ein unstetiger, zerfahrener Mensch gewesen sein, der bald an diesem, bald an jenem Kapitell ein paar Blätter zu Ende geführt hätte, andere halb fertig machte und immer vor dem baldigen Abschluß

einer Arbeit ermüdet den Meißel fallen ließ. Die Tatsache, daß es die künstlerisch bedeutendsten Stücke sind, die in untadliger Ausführung fertig auf uns gekommen sind, läßt uns wohl dieses Arbeiten verschiedener Hände an den Kapitellen desselben Künstlers als ein Verhältnis von Meister und Gehilfen denken. Verschiedene Arten der Oberflächen, wie eine mehr drahtartig gezogene und elastisch ausschwingende, eine andere mehr blattartig gerippte, starrer und stachlicher geschnittene, würden durch diese Verteilung der Rollen sich leicht erklären. Dies betrifft hauptsächlich die Kunst der älteren Meister. Aber auch von dem Meister des Magdalenentympanons, der uns das Erbe des Meisters der breitlappigen Kelchblockkapitelle in die Gotik hinüberzuretten schien, existieren mehrere nur bossierte Kapitelle und lassen an einen organisierten Werkstattbetrieb denken.

b. Ergänzungen und Anpassungen.

Die Kapitelle der beiden ältesten Meister im Dominnern befinden sich sämtlich an den inneren Pfeilern des Umgangs und auch hier vorzugsweise an ausgezeichneten Stellen, über den Rundvorlagern der gegliederten Pfeiler, während die geraden Stellen daneben meist ein anderes Ornament enthalten. Diese Zwischenstücke sind einer besonderen Betrachtung wert.

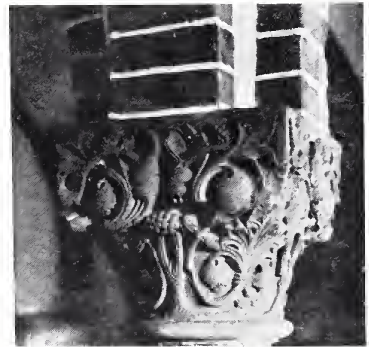
An dem Pfeiler, der den Bildhauerkopf und die Verkündigung enthält und überhaupt ganz von Kapitellen des Meisters der breitlappigen Kapitelle erfüllt ist, fallen die Kapitelle der geraden Ecken zwischen den Halbsäulen aus dem allgemeinen Charakter dieser Ornamentik heraus. Sie haben etwas Rankenhaftes. Betrachten wir das Kapitell neben dem Kopf (Taf. A, a). Es ist ein Rankenkapitell, dessen Ranken in romanischer Weise unten am Kelch sich hinablassen und oben zum Block in großen Windungen emporkriechen. Dennoch fehlt das Dünne und Lockere des Gewindes reiner Rankenkapitelle. Die Rankenstengel münden in einem Kelch, aus dem breitgespreizt ein fünffingeriges Blatt emporsteigt. Die derben Blattzipfel sind selbst noch mehrfach geteilt und rollen sich mühsam bald einwärts, bald auswärts. Begegnen sich zwei solcher Blätter, so entsteht aus ihrem Zusammenwachsen wohl ein ähnliches schüsselartiges Gebilde wie auf den Kapitellen daneben. Die Blätter schießen zwar nicht aus einem Mittelpunkt, einem Kopf oder anderen zusammenhaltenden Formen heraus, aber auch hier sind am Kelch und am Block zwei Zentralpunkte angebracht, aussehend wie die Steine eines Siegelringes, durch den die Ranken hindurchwachsen. So ist für den ersten Blick auch an diesem Kapitell alles gedrängt und durcheinandergeschoben. Es ist voll von Elementen des Stiles der breitgelappten Kapitelle. Und dennoch kein solches. Dazu ist es zu dünnstielig, und liegt alles zu flach und übersichtlich nebeneinander. Aber auch kein Rankenkapitell. Dazu ist das Rankenmotiv viel zu einfach und deutlich, zu wenig verschlungen. Von den unteren Ecken schießen zwei Stiele gegeneinander, biegen seitlich um und spalten sich in zwei große kreisförmige Zweige nach oben und unten, wie Voluten korinthischer Kapitelle. Das ist alles. Die Verhakung der Ranken und Füllung der Fläche besorgen die saftig fetten Blätter an den Stielen. Wie begreifen wir dieses Kapitell? Zunächst: dieses Emporschießen der Ranke aus grundmäßigem Verwachsensein, der naturalistische Charakter des Eingepflanztseins, ist uns von den Stengelkapitellen bekannt. Am Fuße dieses Gewächses schieben sich seitwärts fallende schilfartige Blätter übereinander, gedrängt wie bei dem ältesten Meister, aber organisch pflanzenhaft, wie bei Naturgewächsen, nicht metallisch ornamental. Empfindet man nicht diese Ringe, durch die die Ranken hindurch müssen, so, als ob



a 82 b



a 83 b



84



85



86



a 87 b c

Abb. 82. 85. 87. Magdeburger Dom, Chorumgang. 83. Brandenburg, Domkrypta. 84. 86. Jerichow, Refektorium

die emporstrebenden, hochwachsenden Pflanzen nur durch eine äußere Fessel wie Spalierpflanzen in diese ornamentalen Windungen hineingezwungen werden, und als sperrten sie sich elastisch dagegen? Wo sich der Zweig gabelt, ist die Verknotung ganz naturalistisch gebildet. Diese schilfblätterartigen Stielansätze, die auslaufenden schmalen gerippten Blätter sind uns aber vom Meister des Magdalenentympanons bekannt. Man vergleiche nur das Kapitell mit dem weiblichen Akt, und man wird dieselben Schilfstauden, schlank gewachsen und in ähnlicher Blattbildung wie die unteren Voluten endend, vorfinden. Würden sich aber diese Ranken frei entfalten können, so würden sie eine Gestalt annehmen wie die Eckmotive an den zum Chor hin abgeschnittenen Pfeilern neben frühgotischen Knollenkapitellen. Als Pflanzen mit ganz demselben Stielansatz, Schilfblatt über Schilfblatt geschachtelt, steigen sie kerzengerade in die Höhe und lassen statt der Ranken und Palmetten ihre schweren Blütenkelche wie Glockenblumen herabhängen (Abb. 39). Diese Eckmotive lassen keine Zweifel über das frühgotische Empfinden dieses Meisters, eines Meisters von Stengelkapitellen, der in seinem Stilgefühl nach Aufrechtschlankem, Selbstgewachsenem verlangt. Es ist der Meister des Magdalenentympanons, der für dieses Rankenkapitell verantwortlich zu machen ist. Wir denken uns den Hergang so: An diesem Pfeiler sind zunächst nur die Hauptstellen von dem älteren Meister ornamentiert, zugleich die Stellen, die für die Gurtbogen und Gewölberippen struktiv am wichtigsten waren. Die Blöcke dazwischen blieben einstweilen unbearbeitet. Sie findet ein Meister mit ausgesprochen frühgotischem Empfinden und geübt in den Formen des Übergangsstiles zur Bearbeitung vor. Zwischen den älteren Formen an dominierender Stelle mochte es ihm unpassend erscheinen, mit Formen völlig anderer Bestimmung zu renommieren, und so paßte er sich an diesem Orte, der nur zur Verbindung und Ergänzung dienen sollte, dem Charakter der älteren Ornamentik bewußt an. Wir haben hier in alter Zeit ein bewußtes Archaisieren.

Dasselbe ist der Fall mit dem Pendant dieser Pfeilerecke, rechts von dem Kapitell mit dem Kopf (Abb. 85). Dasselbe Hauptmotiv: Zwei Voluten am Block, zwei am Kelch, alle aber auf selbständigen senkrechten Mittelstielen aufsitzend, und zwar so, daß sich die höheren Stiele überkreuzen, die unteren und oberen Ranken verhaken. An den Ecken wie in dem vorigen Kapitell spezifische knollenartige Ecklösungen, die den größeren Kapitellen des älteren Meisters fremd sind. Beide Ranken endigen in Blätter, die zusammengefaltet eine Art Kelch oder in der länglicheren, herabhängenden Form des äußeren unteren Blattes eine rüsselartige Öffnung bilden. Kleinere Blattenden seitlicher Abzweigungen rollen sich wie Polypenarme zusammen. Also Motive des Meisters der breitlappigen Blätter, die gestielten Ranken zu maskieren. Diesen Zweck haben auch die Blattrüschen, die neben den Stielen an die Rankenblätter herangewachsen sind, die Fläche breit zu füllen und das Schlanke und Bodenständige einer freiwachsenden Ranke zu verdecken. Es ist auch hier offenbar Anpassung an die ältere Formenwelt, wobei die dünnstielige Ranke auch in romanisch entwickeltem Motiv, dem frühgotischen Empfinden näher lag als die reine Blattschichtung. An der Schmalseite der geraden Pfeilerecke steigt die Ranke aus dem vorher besprochenen schilfblattartigen Stiel des Magdalenenmeisters auf und endigt unten wie vorhin in fünffingerigem, palmettenartigem Blatt. An den Abzweigungen naturalistische Blattknoten. Trotz des anderen Geistes der Technik, die das Ornament flacher hält und den Stein tiefer einschneidet, ist doch auch dies Kapitell auf den Meister des Magdalenentympanons zurückzuführen, mag man sich die flachere Arbeit mit der Rücksicht auf das flacher anliegende Blattgestrahle hinter der Maria erklären oder aus einer Gehilfenarbeit.

An diesem Kapitell taucht ein originelles Motiv auf, dessen Erfindung an mehreren Orten zugleich kaum wahrscheinlich ist. Dadurch wird es zu einem wichtigen Merkmal in einem künstlerischen Steckbrief. Das eine langhinkriechende, gefaltete, reich gespaltene und gewundene Blatt ist von dem Rankenstiel durchwachsen. Dies Motiv kehrt wieder an einem Rankenkapitell am Eingang zum Chorumgang (Abb. 82 b), das in romanischer Weise mit Ranken am Block und am Kelch ausgestattet, aber in frühgotischer Art so naturalistisch aus einem aus der Kapitellfußplatte aufsteigenden Grundstock entwickelt ist, als ob man es an diesem Stiel frei in der Luft halten könnte. Kleine Blüten wie an dem Kapitell mit den stehenden Figürchen sitzen an dünnen Stielchen; Früchte, geformt wie Eicheln, zieren die untersten Rankenzweige. Einige Rankenäste münden in spitzigen dreiteiligen Blättern, ähnlich den Schilfblättern des Figurenkapitells, andere in einem breiten, mit der Spitze schirmartig überfallenden Blatt, und einige in dem lanzettlichen, reichgerippten und gekerbten Blatt des Meisters des Magdalenentympanons. Vergleicht man das Stengelkapitell dieses Meisters daneben, so wird man leicht eine gewisse Übereinstimmung im Blattschnitt konstatieren können. Offenbar ist dies Kapitell eine Anpassung an das Rankenkapitell des zweiten spätromanischen Meisters. Daher schmalere Blätter, mehr dünnes Gezweig. In den Einzelformen sind dabei viele Elemente des Meisters der breitlappigen Kelchblockkapitelle untergeflossen. Das zum Kelch gefaltete, wie Polypenarme gewundene Blatt und die Fruchtknoten, die identisch auf einem breitgelappten Kapitell wiederkehren. Das Kapitell befindet sich in der Region, wo die Rankenornamentik herrscht. An den Hauptstellen des Pfeilers sitzen jetzt Stengelkapitelle des Meisters des Magdalenentympanons. Das mag seinen Grund darin finden, daß nicht die Stücke, die im Atelier zusammengearbeitet waren, auch an ihren gehörigen Ort versetzt sind. Es sind deutlich Nähte und Flickwerk an dieser Stelle zu spüren.

Dies Rankenkapitell hat offenbar zum Vorbild gedient bei einem Kapitell des Refektoriums in Jerichow (Abb. 84). Derselbe Rankenstamm mit ähnlichen Rillen in der Rinde. Wo sich die Äste gabeln, dieselbe Verkreuzung der Zweige und dieselbe einfach klare, große Rankenwindung, endigend in dem spitzigen Dreiblatt und auf ihrem Weg hindurchtreibend durch ein sich zusammenlegendes breiteres Blatt. Außerdem Früchte, in Trauben- und Eichelform. Neu ist nur, daß mit aufrechten Palmetten am Kelch stärker auf die Kelchblockform Rücksicht genommen ist. Ein anderes Kapitell in Jerichow (Abb. 86) hat dagegen die tief herabhängende Ranke und außer den dreiteiligen spitzen Blättern andere, die in der buckligen Form und der rüsselartigen Rollung dem Blattwerk des romanischen Meisters in Magdeburg entsprechen. Mit dem Palmettenmotiv am Kelch stellt das erste Jerichower Kapitell die Verbindung mit der Krypta im Dom zu Brandenburg her, wo der Rankenbaum sehr einfach und klar sich entwickelt, in gleicher Weise durch gefaltete Blätter hindurchwächst und in Dreispitzen endigt (Abb. 83 a). In Brandenburg hatten wir aber schon den Einfluß des Meisters des Magdalenentympanons oder seine Wirksamkeit feststellen können. Die Ornamentik in Jerichow ist ganz auf der Höhe der Magdeburger, die Brandenburger etwas flacher und trockener. In beiden Fällen aber scheint im Ornament wie im figürlichen Relief der starke romanische Charakter dieser Ornamentik und Skulptur auf bewußter Anpassung an den romanischen Charakter der Umgebung zu beruhen.

Wie sehr der Meister dazu fähig war, lehren die Kapitelle in Magdeburg. Daß wir aber in unserer Vereinigung dieser Kapitelle zu dem Werke des Meisters des Magdalenentympanons nicht fehlgehen, das beweist wohl am deutlichsten ein Stengelkapitell in Magdeburg (Abb. 87 b) mit scharf gekerbten Blättern, kleineren, die am Kelch empor-



88



a 89 b



a b c
90



91



a 92 b c



93



94



95

Abb. 88. 89. 90. 92. Magdeburger Dom, Chorumgang. 91. Jerichow, Refektorium
Abb. 93—95. Magdeburger Dom, Mittel- u. Seitenschiffspfeiler

stehen, höheren und breiteren, die sich mit dem unteren Rand auf die kleineren Blätter legen und dadurch die Blockkelchgrenze bilden. An den Ecken lassen sie die sich zusammenrollenden Blattspitzen herabhängen; diese teilen sich und entsenden seitliche Blattlappen, die durch die großen Blätter *hindurchwachsen* und sich zur vollständigen Füllung der Fläche in die Zwickel zwischen die großen Blätter legen. Hier haben wir also das »besondere Kennzeichen« der Rankenkapitelle dieses Meisters in Verbindung mit seinem frühgotischen Stengelkapitell. Überhaupt ist dies Kapitell höchst merkwürdig in seiner Vermischung gotischer tektonischer Anordnung und romanischer Flächenfüllung. Die Art, wie sich die oberen und unteren Blätter auf- und gegeneinander legen, erinnert an die ferrarisch-königslutterischen Akanthuskapitelle und setzt die Bekanntschaft, wenn nicht Übung, in älterer sächsischer Ornamentik voraus. Das Umlegen und Zurückklappen der Blattspitzen erinnert an die Polypenarme des ältesten Meisters, dient aber hier dazu, auch die Knollenbildung an diesem an Motiven reichen Kapitell anzudeuten. Die Idee aber, größere und kleinere Blätter aufeinanderzulegen, mochte ihm von den rheinisch-westfälischen Meistern gekommen sein.

Zwischen zwei breitlappigen Kelchblockkapitellen eingeklemmt, ist eine gerade Pfeilerecke von dreifach übereinandergeschobenen Blattreihen erfüllt, und bei der Breitentfaltung der Blätter würde man an den romanischen Meister denken, wären nicht diese Blätter so in vertikaler Entwicklung und so regelmäßig übereinandergeschoben, und wären sie nicht im einzelnen so zahm und flach, so nüchtern in ihrer bolzengeraden Haltung (Abb. 88). Man erkennt sofort Anlehnungen an die Art des ersten Meisters in den gefalteten und wie eine hohle Hand gewölbten Blättern, ihrer buckligen Oberfläche, in den stark und metallisch geriefelten unteren Blättern, die unmittelbar dem echten breitlappigen Kapitell zur Linken daneben entsprechen. Dann aber drängt sich das Stengelhafte, das Bemühen, die Kelchblockgrenze streng und tektonisch zu markieren, trotz der Häufung und Breite der Blätter auf. Die Art der sich zur Seite neigenden und einander entgegenkommenden gefalteten Blätter ist ja das Hauptmotiv der Stengelkapitelle, den Eck- und Mittelvoluten korinthischer Kapitelle entsprechend. Auch dies Kapitell ist eine Ergänzungsarbeit eines frühgotisch geschulten Meisters, der rücksichtsvoll den Charakter des Bestehenden zu wahren sucht. Aber welches Meisters? Neben den Blattbeulungen stehen unvermittelt scharfe Einkerbungen. Die vielgeteilten breiten Blätter ähneln dem vielteiligen Blatt des Hochchorkapitelles, das wir dem niederrheinischen Meister zuschrieben (Abb. 42). Die tiefstehenden, breiten palmettenartigen Blätter verwandte er an den Gruppenkapitellen des Triforiumfensters mit den Adlern (Abb. 37), und das Knollenkapitell mit den schweren über ein Band hängenden Knollen hat dieselbe Übereinanderschichtung von Palmetten in regelmäßiger Abwechslung der betonten und unbetonten Stellen wie unser Kapitell (Abb. 39). Es ist der niederrheinische Meister, der hier archaisiert und zwischen jüngeren und älteren Formen vermittelt. In diesem Sinne gestaltet finden wir eine ganze Reihe solcher Vermittelungsarbeiten, immer so, daß der Kelch des Kelchblockes von Blattschichten eingewickelt ist, darüber dann sich entweder ein einziges breites, viel gespaltenes, seine Lappen faltendes und rollendes Blatt strahlenförmig entwickelt (Abb. 92c), oder einfacher nach den Ecken ein reich geteiltes Blatt mit dreizipfligen tief gekerbten Lappen in starrer Erstreckung hinschießt (Abb. 99c), oder — und das findet sich besonders am Hauptpfeiler des Rankenmeisters — die Blattlappen sich verschmälern und in kleinen Schleifen zusammenwickeln (Abb. 90a). In allen Fällen ist die Absicht auf breite und krause Füllung der Fläche nach romanischem Vorbild deutlich. Nur merkt man, daß das tektonische Gefühl für aufrechte, dem Kelch folgende und sich an den Ecken von innen nach außen legende Blätter diesem Künstler in Fleisch und Blut übergegangen

ist. Ein Kapitell in Jerichow verbindet diese vermittelnde Art flacher romanischer Breitblätter mit Knollen, deren besondere Form älterer Jerichower Ornamentik entnommen ist. Die Abhängigkeit von den entsprechenden Magdeburger Kapitellen leuchtet unmittelbar ein (Abb. 91).

Schließlich erwähnen wir ein Kapitell (Abb. 97c) mit den Elementen der breitlappigen romanischen Art, der Palmette und Lyra, der Übereinanderschachtelung und den von einem Mittelpunkt nach allen Seiten ausstrahlenden Blattlappen. Aber die Blätterkerbungen sind so leicht und locker, die Blattlappen so dünn und rankenhaft gebildet, die Voluten neigen sich zum Blockrand nach außen wie bei korinthischen Voluten und gotischen Knollen, daß wir am ehesten an die leichte lockere Art des mittelrheinischen Meisters denken möchten. Bestimmt läßt sich nur sagen, daß auch dies Kapitell aus vermittelndem Geiste herausgeboren, kein echtes breitlappiges Kapitell ist.

Schwieriger ist es, durch die Rankenornamentik hindurchzufinden. Daß ein mit ausgeprägter Stengelornamentik arbeitender Künstler zur Bildung gestielter und reiner Rankenkapitelle mit Stielansätzen im Magdeburger Chorumgang angeregt wurde, sahen wir bei dem westfälischen Meister der Münsterer Vorhalle. Ähnliches läßt sich bei dem mittelrheinischen Meister konstatieren, doch gehen wir hier weniger sicher. Den Ausgangspunkt mögen Kapitelle aus Mainz bilden, ausgesprochen gestielte Ranken (Abb. 102). Ja, es ist kaum von Ranken zu sprechen. Die großen Voluten eines aneinandergewachsenen Stengelpaares mit Blattspitzen, die sich hinter die Ranken verhaken, die kürzeren, sich zuneigenden Blätter gleich den Mittelvoluten korinthischer Kapitelle, die wie Akanthusblätter zur breiten Fläche zusammengeschobenen kurzen bodenständigen Blätter, alles das läßt deutlich die Umbildung des antiken, tektonischen Kapitells erkennen. Eine Rückbildung in romanische Ranke und Weiterbildung in gotische Stengel.

In Magdeburg (Abb. 32) neigen sich die kürzeren Blätter teils bis zur Fußplatte herab, teils haken sie, sich gegeneinanderneigend, in die Fuge der Hauptstämme. Diese stehen aufrecht, und zwei sich begegnende Voluten schmiegen sich in reizvollster Weise zu einer Palmette zusammen, deren Blattenden noch elastischer und graziöser als in Mainz die Zweige umklammern (Abb. 31. 32). Im Chorumgang ist das Zwillingspaar der Rankenstämme getrennt (Abb. 97). Die kleinen gegeneinander und zu Boden geneigten Blätter stehen zwischen ihnen, zwei Abzweigungen verschlingen sich im Kranze und verundeutlichen die Stelle, wo der Kelch in den Block übergeht, eilen weiter nach oben, um, hinter den senkrecht emporsteigenden Stammranken hindurchschlüpfend, sich in der Mitte des Blockes wieder zu begegnen. Durch dieses reichere Geranke übersieht man, daß als Grundmotiv auch hier die Stiele bis zum oberen Rande des Kapitells emporsteigen und nach außen die Volute schlagen, die wie eine Palmette in fünf nahe beieinander sich ablösende Zweige ausstrahlt und in die bekannten, sich hinter die Ranken verhakenden Blätter endigt. Nichts an diesem Kapitell ist der Art des mittelrheinischen Meisters im einzelnen fremd, und doch ist der Eindruck im ganzen der eines echten Rankenkapitells. Die Ranken sind reich geriefelt, wie ein vielfaseriger Pflanzenstengel. Denkt man sich ihn gedreht, so muß er einem gedrehten Tau ähnlich sehen, wie die Ranken an einem anderen Kapitell (Abb. 99), dessen Hauptstiele gleichweit auseinanderstehen. Der rechte ist verdoppelt zu einem sich kreuzenden Rankenpaar. Die kleineren sind zurückhaltender mit ihren Verneigungen, aber die Zwischenblätter besonders zäh in ihren Verklammerungen. Dies Kapitell ist zugleich ein besonders schönes Beispiel für asymmetrische Symmetrie, indem der eine rechtsseitige Hauptstamm seine Volute auf die Gegenseite hinüberwirft und in sechsteiliger Palmettenstrahlung die Mitte rhythmisch füllt.



a b 96 c d



a b 97 c



98



a b 99 c



100



a 101 b



102

Abb. 96—101. Magdeburger Dom, Chorumgang. 102. Mainz, Dom

Das Motiv des ersten Kapitells, wie ein Mittelstamm hoch emporsteigend einen Seitentrieb entläßt, der ihn umkreist, kehrt wieder an einem durchgebildeten, völlig romanisch wirkenden Rankenkapitell, das — man traut seinen Augen nicht — mit einer ganz gotischen, einem Kelch entsprechenden runden Deckplatte versehen ist (Abb. 100). Aber wie leicht und ungezwungen stellt der Künstler die Ecken und Kanten des Kelchwürfels wieder her. Er läßt das Mittelmotiv des Seitentriebes unter die Kelchplatte kriechen, die großen Seitenvoluten aber über sie hinübersteigen und in rechteckiger Begegnung mit der Volute der Gegenseite herüberhängen, fast wie eine Knolle, die von unteren aufrechten Blättern gestützt ist. Wie die echte frühgotische Redaktion dieses Kelchkapitells aussieht, lehrt das tektonische Stengelkapitell mit gespreizten Eckvoluten, das wir dem mittelrheinischen Meister zuschrieben (Abb. 33), und das mit diesem eben besprochenen Rankenkapitell sehr verwandt ist. Ein dekoratives Talent ersten Ranges, ist dieser Meister unermüdlich in immer neuen reizvollen Erfindungen und macht es schwierig, zu sagen: das bist du. Wie sich dieser Meister in Münster der Art des westfälischen Meisters in Stengelkapitellen mit dichtgedrängten Stielen anpaßte (Abb. 34), das klingt nach in einem der Kelchblockform flach angeschmiegten — typischen — Stengelkapitell eines Pfeilers (Abb. 101 b); die zwischen die Hauptstiele sich eindrängenden kürzeren Stengel wiederholen das Motiv der Kreuzgangskapitelle. Dies reine Stengelkapitell ist die Fortsetzung eines gestielten Rankenkapitells, dessen kurze Blätter am Boden und tauartige Ranken auf diesen Künstler hinweisen. Hier steigen die Rankenstämme hinter der Kuppelung zweier kürzerer Stiele auf. Aber die flüchtigere Arbeit, die befangene Art des flachen Reliefs, die hölzerne Bildung der kantigen Stiele und das langweilige Rankenmotiv eines geraden Baumes mit symmetrisch zur Seite hängenden Zweigen läßt an die Ausführung durch einen Gehilfen denken. Für solche Mitarbeit spricht, daß das Kapitell mit der gotischen Deckplatte in einem anderen Exemplar ohne Deckplatte fast kopiert ist (Abb. 17), mit ähnlichen Verschlimmbesserungen, wie der ängstlichen Einhaltung der Blockform, flachen Pressung aller Blätter, eckigerer und uneleganterer Linienführung und dem blöden Motiv der symmetrisch fallenden Blattenden. Wie ungelenk, fadenscheinig und matt wirkt diese Replik neben dem originalen Kapitell.

Das Kapitell mit dem überrankten Kelch ist den Palmettenranken und besonders den sich an die Palmettenranken anschließenden Eckstücken sehr verwandt, die kleinen bodenständigen und sich nach unten umbiegenden Blätter finden sich auch bei den Palmetten (Abb. 96 a). Die Endblätter andererseits haben viel von der Art des westfälischen Meisters. Ein Rankenkapitell mit nur zweifacher Ranke an der Stirn des Kapitells ähnelt wohl denen des westfälischen Meisters, ist aber für diesen zuwenig streng, zu spielerisch (Abb. 96 d. 98). Wie zwischen zwei Stämmen die Ranke sich schließlich herabläßt bis zum Kapitellfuß, halb schwebend, wie die Palmetten der Kapitelle des Kreuzganges, halb mit bodenständigen Blättern sich stauend, wie dann an den Seiten die Ranke vielfingrig sich ankrallt, das sind Elemente des mittelrheinischen Meisters, in Anpassung an Motive und Einzelheiten des westfälischen Meisters[1]. Wir begreifen das um so leichter, als diese Kapitelle auftreten an den Pfeilern des inneren Chorumganges, dessen Hauptstellen von der Ornamentik des westfälischen Bildhauers beherrscht werden. Schwer nur zu sagen, ob ein Zusammenarbeiten der Meister dabei in Frage kam, und wie weit es reichte. Auch das schöne Motiv der herabhängenden Ranke ist in der

[1]) Dies Rankenmotiv ist verwendet in Jerichow (Abb. 86) und in der Schloßkapelle zu Freiburg a. U.

eckig kantigen Manier nachgeahmt (Abb. 16b). Die Palmettenranke aber — mag sie dem mittelrheinischen, westfälischen oder einem besonderen Meister gehören — ist wieder eine feinfühlige Umsetzung des romanischen Lyra- und Palmettenmotivs in lebendige frühgotische Blattranke, eine Verbindung von breit gespreiztem Rankenwerk mit frühgotischer Stielung in Rücksicht auf das Aufrechte des Kelches. Vergleicht man die verwandte Ornamentik in Mainz mit der in Magdeburg, so spürt man, wie den Künstlern hier die Flügel wachsen. Das Verdienst der ältesten Meister ist nicht gering dabei.

Offenbare Einfühlung in den Geist einer vorgefundenen Ornamentik ist es, wenn der Meister des Akanthus seine scharfen und spitzigen Akanthusblätter in die Länge zieht, sie aus schlankem Kelch wie korinthische Voluten emporsteigen läßt und in der Art der Palmetten verschnürt, so daß es jetzt Biegungen auf- und abwärts gibt, wie bei den Ranken (Abb. 99a).

Der französische Meister vertritt am stärksten das Prinzip des baumhaft aufrecht gewachsenen Kapitellschmuckes. Aber aufgefordert, zwischen Palmetten und echten Ranken eine Pfeilerecke (Abb. 96c) auszufüllen, läßt er seinen Baum mit breiten gebeulten Blättern sich so winden und neigen und die Zweige wie an der Ranke daneben herabhängen, daß das Kapitell von seinen Nachbarn nur durch die andere Blattform absticht, und selbst die Freiheit und Nonchalance, der Naturalismus seines Motivs, kaum auffällt. Auf der andern Seite desselben Pfeilers scheint er selbst den lustigen Ton seines Knospenlaubes auf die simplere Weise der Blätter des Münsterer und mittelrheinischen Meisters zurückgeschraubt zu haben (Abb. 58). Die ornamentale Füllung des Tympanons an dem Portal des nördlichen Umganges (Abb. 60) hielten wir für bedingt durch das Symmetriegefühl, das den Künstler zwang, auf die Dekoration des niederrheinischen Meisters im Nachbarportal zu achten. Als aber im südlichen Seitenschiff dem französischen Künstler erlaubt wurde, die ganze Laune und Feinheit seines Naturgefühls spielen zu lassen, da scheint wiederum der niederrheinische Meister — der Meister der Hohlkehlen — dem französischen Meister zuliebe eine Blattform an dünnem Stengel gewählt zu haben, wie sie ähnlich noch an dem Triforiumfenster verwendet ist, aber sonst ihm nicht eigentümlich ist (Abb. 65).

Neben diesen willentlich mit Geist und Geschmack vorgenommenen, zuweilen auf dem Verhältnis anordnender und ausführender Meister zurückgehenden Anpassungen haben wir offenbar auch mit unbewußten Beeinflussungen, mit Nachahmungen oder freudig im Sinne der Bereicherung des eigenen Œuvres aufgegriffenen Motiven zu rechnen. Ein Baumkapitell in der naturalistisch freien Art des Tympanons des französischen Meisters ist nachgeahmt mit starren und schärfer geschnittenen und gefurchten Blättern (Abb. 95, 93)[1]. Es scheint auch Pate gestanden zu haben bei einem reinen Rankenkapitell (Abb. 94) mit baumhaft stämmigen Haupt- und kleinen, den Stamm umschlingenden Parasitenranken. Dabei sind die Blätter zum Teil gefaltet, zum Teil verdickt wie bei dem ersten romanischen Meister, teils schälen sich vom Stamm die lanzettlichen Blätter des Meisters des Magdalenentympanons ab. Das starre Herausschießen der Endzweige nach einer einfachen Volute ist vorgebildet in einem gestielten Rankenkapitell (Abb. 10), das außer der Blüte, gegen die sich die Endzweige wie Schildhalter stemmen, nichts von der Art des Magdalenenmeisters hat. Beulungen der Blätter sind von der französischen Knospenform beeinflußt. Niemand aber wird in diesen Anpassungen, Beeinflussungen und gegenseitigen Übertragungen Zeichen künstlerischer Schwäche sehen.

[1]) Die Schärfe und Starrheit ist bei der Erneuerung des Kapitells wohl übertrieben.

Gerade diesen Kreuzungen verschiedener Stile und verschiedener landschaftlicher wie individueller Charaktere verdanken wir diese unausschöpfliche Ergiebigkeit der Motive. Die Monotonie und Starrheit löst sich. Männern mit stockender Sprache wird die Zunge gelöst, der starre westfälische Rücken lernt sich verbeugen, und bei allem Herüber- und Hinüberspielen von Motiven, allem Geben und Nehmen durchzieht ein Zug von Einheitlichkeit diese Ornamentik, so daß man es begreift, wenn diese ganze Ornamentik der ersten romanischen Bauepoche oder gar einem ersten Baumeister fast ausschließlich zugeschrieben wurde. Auch die wissenschaftliche Analyse wird ja durch dieses Zusammenspielen sehr erschwert, und die Zuweisung an den Meister bleibt oft genug eine Wahrscheinlichkeitsrechnung.

c. Atelier- und Baubetrieb

Erst jetzt vermögen wir ein Urteil darüber zu gewinnen, ob die Kapitelle an Ort und Stelle gearbeitet sind, oder im Atelier und erst nach Fertigstellung versetzt wurden. Alle Anzeichen sprechen gegen die Arbeit an Ort und Stelle, keins mit Bestimmtheit dafür. Sehr wenige Pfeiler gibt es, die mit einem einheitlich durchlaufenden Ornament von demselben Meister dekoriert sind. An dem Hauptpfeiler des Meisters des Magdalenentympanons ist die figürliche Ornamentik in einheitlichem Sinne ohne Rücksicht auf die Form und die Grenzen der einzelnen Blöcke, die das Pfeilerkapitell zusammensetzen, durchgeführt (Taf. C, c. f). Die Eckmaske zeigt deutlich, wie von vornherein darauf Rücksicht genommen wurde, daß dieser Kopf gegen eine Wand zu stehen kommen würde (Taf. C, f). Dagegen bleiben als Erklärung für das Zusammenstimmen beide Möglichkeiten, einmal die, daß die Ornamentik an Ort und Stelle gearbeitet ist, sodann die andere, daß dem Künstler eine für diesen Pfeiler zusammengepaßte Reihe von Blöcken zur Verfügung stand, deren Zusammenfügung er bei der Bearbeitung der einzelnen Blöcke im Kopfe hatte. Die Art, wie er das linksseitige längere Blatt des Rohrstengels der nackten Figur nicht wie auf der Gegenseite herabhängen, sondern sich an den Rand des Blockes hinaufschlängeln läßt, spricht deutlich gegen die Arbeit an Ort und Stelle. Im allgemeinen gilt, daß sich das Ornament als selbständiges Motiv so weit ergeht, wie der zur Verfügung stehende Block reicht, unabhängig davon, ob bei der Zusammensetzung eine Fläche sich fortsetzte, und die so entstehende größere Fläche ein vereinheitlichendes Ornament erforderte. An dem Harpyienpfeiler des Rheimser Meisters (Abb. 58) sind zwei Blöcke zusammengestellt, beide mit sich kreuzenden Bäumen so gefüllt, daß jedesmal hart am Rande des Blockes das Motiv endete. Bei der Zusammensetzung ergab sich eine Lücke, und diese wurde ausgefüllt mit einem gebogen emporsteigenden Stamm. Keinem wird zweifelhaft sein, daß bei der Arbeit an Ort und Stelle die gerade Fläche einheitlicher durchdekoriert wäre, und nicht wie jetzt ein Teil der Stämme von dem geraden Pfeilerstück auf die Seite der anschließenden Rundsäule hinüberspielen würde, zu der sie zufällig dem Steinblock nach — also materiell, nicht ästhetisch ideell — gehören.

Bei diesem isolierten Bearbeiten des Steinblockes ergab sich eine besondere Schwierigkeit an den Kapitellen, die als Krönung für eine Halbsäule bestimmt waren. Diese ästhetisch wie funktionell als Träger der Gurt- und Scheidbogen wichtigen Blöcke wurden zum Einbinden in den Pfeilerkern geschnitten, während die Blöcke für die geraden Ecken dazwischen nur in die Lücken eingeschoben wurden. Da nun das in dieser Zeit verhältnismäßig hohe Relief der Formen Raum braucht, so arbeitete man die Formen nur bis an die äußere Zone der Reliefs der Nebenseiten (Abb. 103). Waren aber die

Formen des Nebenblockes selbständig gearbeitet, so trafen sie sich nicht mit entgegenkommenden des Hauptblockes, sondern stießen gegen unbearbeitete, rohe Steinkanten und machten die Zufälligkeit der Zusammenfügung recht fühlbar (Abb. 92. 101). An einigen Stellen ist diese kantige Bruchstelle dadurch um ihre harte Wirkung gebracht, daß sie facettiert ist und, so in einzelne Knöpfchen aufgelöst, sich als reines Diagonaleckmotiv erweist, das zu keiner der beiden gegeneinanderstoßenden Seiten gehört, sondern vermittelt (Taf. A, a, Abb. 89).

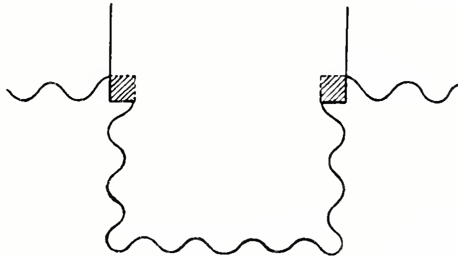


Abb. 103

Noch schlimmer als toter Punkt ist die Stelle, die neben der Verjüngung des Kapitellkelches an dem geradeckig zugeschnittenen Block verbleibt (Abb. 104). Für das ästhetische Gefühl müßte das Ornament auch der anschließenden Seiten an den Grenzlinien des Kelches abschneiden. Solange man aber nicht wußte, welches Motiv der nebengefügte Block haben würde, mußte man die Stelle neben dem Kelch leer lassen oder ein Passepartout wählen, das indifferent zwischen Kelch und Geradseiten vermittelte. Die künstlerischste Lösung, die Linie zwischen Kelch und Geradseite zur Mittellinie eines symmetrischen Motives zu benutzen, war doch nur möglich, wenn sich an die Geradseite des Motives eine passende Fortsetzung anschloß (Abb. 96a). Je nichtssagender das Motiv ist, um so leichter war es, den Anschluß daran zu gewinnen, wie in dem Rankenkapitell zwischen den breitlappigen Kapitellen (Taf. A, a). Je spezieller dagegen in der Blattbildung, um so mehr sperrt sich das Ornament der Nebenseite dagegen, wie in dem Knospenlaub des französischen Meisters (Abb. 59). Aber auch in den Fällen, wo derselbe oder verschiedene zusammen arbeitende Meister sich in die Hände arbeiteten, sind die Bruchstellen deutlich markiert; die Ornamente drücken sich an den Rändern des Blockes entlang, und es entstehen Notbrücken, die alle nicht nötig gewesen wären, wenn ein Künstler sofort die ganze Fläche von der Kelchgrenze bis zur Kapitellecke zur Verfügung gehabt hätte. Daß diese Verzahnungen, besonders die gröberen, erst nach der Versetzung der Kapitelle an Ort und Stelle eingefügt wurden, dafür spricht, daß an einem Kapitell oft die eine Seite aufgelockert, die andere noch geschlossen ist. Wo wir das finden, bei dem Kapitell der Verkündigung oder einem Rankenkapitell des westfälischen Meisters, da ist die Verzahnung besorgt zwischen Stücken desselben Meisters, fehlt sie zwischen denen verschiedener Künstler.

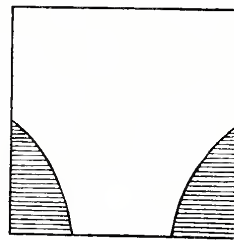


Abb. 104

Der extremste, für die Arbeit im Atelier gravierendste Fall ist der, daß beim Zusammensetzen der Blöcke ein Stückchen abgearbeitet werden mußte und, da das Ornament bereits gearbeitet war, eine Ranke mitten durchgeschlagen und roh verletzt wurde (Abb. 80b). So ist die eine Ranke des westfälischen Meisters roh verstümmelt. Ein Vierdrachenkapitell älteren Stiles ist mitten durch die Drachenleiber hindurch zersägt (Abb. 81a). Wenn irgend etwas, so erbringen diese Stücke den Beweis, daß die Skulpturarbeit sich im Atelier vollzog und daß — wie wir schon annahmen — beim Versetzen nicht immer die Stücke zusammenkamen, die eigentlich für einander bestimmt waren.

Jedenfalls sehen wir in eine großartige Organisation der Arbeit hinein, die gewiß für die großen mittelalterlichen Kirchenbauten typisch war, wenn auch ein anderer Modus hier und da üblich gewesen sein mag. Daß Architekten und Bildhauer identisch waren, ist schon ausgeschlossen durch die große Zahl der skulpturalen Meister, die gleichzeitig an dem Bau tätig sind. Ob aber nicht in einigen Fällen bestimmte Bauideen auch von diesen Bildhauern vermittelt wurden, bleibt noch zu untersuchen. Wir erkennen einen mächtigen Atelierbetrieb, wo Meister ersten und zweiten Ranges, dirigierende und untergeordnete, neben Gehilfen und Steinmetzen tätig sind. Die Bildhauer mit den gewöhnlichen Steinmetzen zu identifizieren, geht kaum an, wenn sie auch ihre Schule als Steinmetz durchgemacht haben werden. So sehr scheinen die Bildhauer von den Bauleuten unabhängig gewesen zu sein, daß, wenn sie die ihnen übergebenen Blöcke ausgemeißelt hatten, sie über deren Schicksal nicht immer beruhigt sein konnten. Manche künstlerische Idee wurde beim Zusammenfügen der Stücke, sei es durch falsche Rechnung beim Zuschneiden oder durch Verwirrung und Unordnung, zerstört. Von allen Seiten sind die Bildhauer, meist wohl Leute von Ruf oder wenigstens aus einer Werkstätte von Ruf, zusammengeströmt. Magdeburg wird ein Mittelpunkt mittelalterlicher Bildhauerkunst. Mit den höchsten Aspirationen ging man ans Werk. Darin reiht sich der Magdeburger Dom den großen französischen Kathedralen würdig an.

V. BAUGESCHICHTE

1. Chorumgang und Kapellenkranz

1207 brannte der alte Dom ab. April 1209 wurde der Grundstein für den Neubau gelegt[1]). Der Grundriß des Magdeburger Domes ist der der französischen frühgotischen Kathedralen mit polygonalem Chor, Chorumgang und mit Kapellen, die im Innern bis zur Sohlbank der Fenster rund, darüber polygonal, im Äußern rein polygonal gebildet sind. Dieser Grundriß läßt angesichts des polygonalen Chors, der im wesentlichen polygonalen Kapellen auf Vorbilder im nördlichen Frankreich (St-Germer, Noyon, Soissons) schließen, die eine ähnliche Grundrißbildung mit durchgeführtem System gotischer Kreuzrippengewölbe verbinden. Von diesen hat der Chorumgang im Polygon mit den trapezförmigen Jochen nichts. Nur die beiden ersten rechteckigen Joche und die Kapellen besitzen Kreuzrippengewölbe (Abb. 106. 107). Der Unterbau des Domes besteht durch die ganze Kirche hindurch aus gegliederten Pfeilern, so, als ob einem kreuzförmigen Kern Halbsäulen an den Seiten, Dreiviertelsäulen in den Winkeln vorgelegt wären, obschon der ganze Pfeiler gleichmäßig aufgemauert ist (Abb. 106). Die Pfeiler haben also nicht die in der französischen Frühgotik im Erdgeschoß übliche Form der Rundpfeiler oder des Säulenbündels mit selbständigen Sockeln der einzelnen Säulen, sondern die noch romanisch anmutende Form des wandmäßigen eckigen Pfeilers, dessen Profilierung erst andeutungsweise auf ein Dienstbündel von runden Gliedern hinweist. So sehr gelten der eckige Pfeiler und die runden Vorlagen noch als eine einzige gegliederte Mauermasse, daß das Sockelgesims dort, wo es an den erhöhten Chor anstößt, nicht abbricht, sondern emporgekröpft ist, um auch die höherstehenden Vorlagen der Arkaden und des Chores mit gemeinschaftlichem Band zu umfassen (Abb. 105). Im Chorhaupt ist durch die polygonale Brechung des Pfeilers die nach dem Umgang zu gerichtete Fläche als Außenseite des Polygons sehr verbreitert, so daß der Ein-

[1]) Dr. Felix Rosenfeld im Montagsblatt der Magdeburgischen Zeitung vom 29. Juli 1907.

druck romanischer Mauern, massiver und unbelebter Stützen hier außerordentlich stark ist. Dazu kommt die stämmige Kürze der Pfeiler und die sehr kräftige gedrungene Bildung. Mit diesem »romanischen Charakter« von Pfeilern, die mehr Mauern, gruppierte Masse als gegliederte, strebende Körper sind, scheint gut die Rippenlosigkeit der nach oben kuppelförmig ohne Grate verlaufenden Kreuzgewölbe übereinzustimmen. Die hochgestelzten spitzbogigen Scheidbogen wären dann die einzige gotische Zutat zu dieser im innersten Wesen romanischen Konstellation. Hier hat Hasak eingesetzt, mehrere Bauperioden im Dom zu unterscheiden [1]) und zunächst die Kapellen mit ihren



Abb. 105. Chorumgang des Magdeburger Domes

dünnen Säulchen und Rippengewölben einem zweiten gotischen und französischen Baumeister, nach Goldschmidt dem Urheber des im Chor eingemauerten französischen Portals, zuzuschreiben, den er von dem Erbauer des Chorumgangs, dem Urheber des Grundplanes und der Erdgeschoßpfeiler, trennt. In dessen Werk sieht er reinste sächsisch-romanische Kunst verkörpert und ist geneigt, ihn diesen französischen Grundriß auf Hörensagen hin konzipieren zu lassen. In der Scheidung zweier Bauperioden müssen wir ihm folgen, jedoch in bezug auf die Stelle, wo der zweite Baumeister ansetzt, wie auf den romanischen und gotischen Charakter der beiden Baumeister zu anderen Ergebnissen kommen.

[1]) Hasak, Zur Baugeschichte des Magdeburger Domes. Berlin 1898.



Abb. 106. Chorumgang, vom nördlichen Querschiff aus gesehen

Fragen wir zunächst die Kapitelle. Die Kapitelle der Chorkapellen stimmen durchaus mit denen überein, die wir auch an der äußeren Pfeilerreihe des Umgangs finden; Formen der rheinisch-westfälischen und französischen Art und des Magdalenentympanons. Dieselben Meister fanden wir ferner bereits tätig an den Kapitellen der inneren Pfeilerreihe des Umgangs, allerdings in einer Weise, aus der deutlich zu spüren war, wie sie auf vorhandene Formen Rücksicht nehmen mußten, zum Teil wohl gar schon behauene und angefangene Werkstücke in die Hände bekamen. An dem Elefantenkapitell ist deutlich der Ansatz eines älteren Rankendrachenornaments sichtbar, das passend an das Rankendrachenkapitell daneben anschließt. Weiter bemerken wir, daß die Einfügungen und die angepaßten Stücke am besten an den polygonal gebrochenen

Pfeilern sitzen, während bei den anderen Pfeilern oft heterogene Motive zusammenstoßen, zuweilen sogar die Werkstücke nicht zueinander paßten, und das Ornament verletzt werden mußte. Dagegen ist die Ornamentik der äußeren Polygonseite einheitlich durchgeführt und zwar nur von den jüngeren, frühgotisch beeinflußten Meistern gearbeitet. Während von den Kapitellen der beiden ältesten Meister viele nicht vollendet sind, zeigen die der äußeren Pfeiler tadellose Ausführung bis zum Ende der Arbeit. Das alles läßt sich begreifen, wenn wir annehmen, daß die älteren Meister ihre Arbeit vor dem Abschluß verließen, und die jüngeren teils fertige oder fast vollendete, teils rohe Blöcke vorfanden, die für den inneren Umgang bestimmt waren, und die sie nun im Geiste der vorgefundenen Ornamentik zu vollenden suchten. Es versteht sich auch, daß von den Blöcken die polygonal gebrochenen leichter in ihrer Zusammengehörigkeit erkannt wurden und an ihren rechten Ort kommen konnten als die übrigen, die für mehrere Stellen paßten. Die Kapitelle zeigen also deutlich eine Unterbrechung des Baues in der Kapitellhöhe der Pfeiler vor der Wölbung, und zwar schon innerhalb der Kapitelle der Pfeiler des inneren Polygons. Der Wechsel ist gegeben in dem Übergang vom romanischen Flächenornament zur Tektonik der Stengelkapitelle. Die Folge der älteren und jüngeren Kapitelle lehrt, daß man vom Chor nach dem Schiff zu gearbeitet hat. Aber zwischen Chorumgang und Kapellen ist ein Wechsel der Bauleitung nicht zu sehen, da wir von einigen Kapitellen des inneren Umganges an zum äußeren Umgang, den Kapellen und dem Mittelschiff an der Hand derselben Kapitellmeister in eine zusammenhängende Bauepoche hineinkommen. Wenn wir nun auch gelten lassen, daß sowohl die äußere Pfeilerreihe des Umganges wie die Form der Pfeiler des Langhauses in Festhaltung des begonnenen Systems oder auf Grund schon aufgeführter Fundamente der ersten Periode zugerechnet werden können: das was über den Kapitellen sitzt, die Gewölbe des Umganges, müssen der zweiten Bauperiode angehören, sofern nicht ein Wechsel im Bildhaueratelier früher als in der Bauleitung eingetreten ist.

Fragen wir also die Architektur. Die Pfeiler machen ein Rippengewölbe nicht notwendig, aber wahrscheinlich. Es sind im inneren Polygon überall den Halbsäulen Konsolen angefügt (Taf. A. a. f. Abb. 20. 105), also eine rund in den Pfeilerkern hineinführende und diagonal wirkende Form, die den Diagonalsäulen der gegenüberliegenden breiteren Pfeiler entsprechen, aber kaum zu verstehen sind, wenn man nicht annimmt, daß sie bestimmt waren, diagonal gestellte Rippen aufzufangen und fortzuleiten. Während die Pfeilerbasis ganz herumgeführt ist, brechen die Kapitelle an der Stirnseite des Pfeilers nach dem Chor zu ab, offenbar um dort Platz zu lassen für ununterbrochen zum Hochchor emporgehende Vorlagen für die Gewölberippen des Hochchores. Ein solches System ist aber als ältester Typus, wenn auch in etwas schlankerer, geschmeidigerer Form, in Nordfrankreich wohl zu finden (St-Germer). Wir vermuten also, als dem ersten Plan zugehörig und mit der Übernahme eines französischen frühgotischen Kathedralgrundrisses am besten verträglich, ein Rippengewölbe im ganzen Chorumgang.

Was wir jetzt vorfinden, sind abgetreppte, rechteckige Gurt- und Scheidbogen, die im Polygon an den Kanten mit spitz verlaufenden Hohlkehlen abgefast sind und rippenlose Gewölbe tragen (Abb. 105). Auffällig ist nur, daß diese gratigen, kuppelförmig verlaufenden Gewölbe zapfenförmige Schlußsteine im Scheitel haben, also eine frühgotische, für Rippen berechnete Form in rein dekorativer Verwendung (Abb. 112). Zapfenförmige Schlußsteine an gratigen Gewölben und dieselbe Hohlkehlenabfasung der Gurt- und Scheidbogen kehren wieder in den westlichen und östlichen, im XIII. Jahr-



Abb. 107. Mittlere Chorkapelle des Magdeburger Domes

hundert neuerbauten Teilen der Krypta des Naumburger Domes. Wir konstatierten aber schon eine Übereinstimmung in den Kapitellen, die einen rheinischen Meister an beiden Orten wirkend erwies. Danach hat es nichts Überraschendes, daß wir rippenlose Gewölbe mit zapfenförmigen Schlußsteinen in den Seitenschiffen von St. Andreas in Köln und auch sonst in rheinischen und westfälischen Kirchen wiederfinden. Die dekorative Verwendung gotischer Einzelformen in romanischer Anlage der Architektur ist ja ein Hauptmerkmal des rheinischen Übergangsstiles. So haben wir in den rippenlosen Gewölben Magdeburgs nicht die älteste, weil altertümlichste Bauperiode, sondern durchaus ein Abgehen von einem organischer und gotischer durchgedachten Grundplan des ersten Baumeisters.

Zu den kahlen Wänden der Chorumgangswölbungen scheinen die Chorkapellen mit ihren Rippengewölben zunächst in starkem Gegensatz zu stehen (Abb. 107). Von der Pfeilerbildung des Umgangs unterscheiden sie sich in doppelter Beziehung: einmal durch einen bis zur Fensterbank reichenden, ungegliederten Sockel, sodann durch

dünne Säulen, die nicht die Wand gliedern, sondern als ein selbständiges Gerüst monolither Stäbe vor der Wand stehen, und durch Rippen, von denen immer drei, zwei Schild- und eine Diagonalrippe, auf einem Säulchen aufsitzen. Da die Gewölbe stark steigen und hinter dem starken Scheidbogen des Umganges verschwinden, auch die den Fenstersockel abdeckende Platte roh und brüchig gegen die Pfeiler des Umganges stößt, erhalten wir den Eindruck von Kapellen, die an einen Bau drangesetzt sind.

Machen wir uns klar, wie dieser Eindruck hätte vermieden werden können. Der

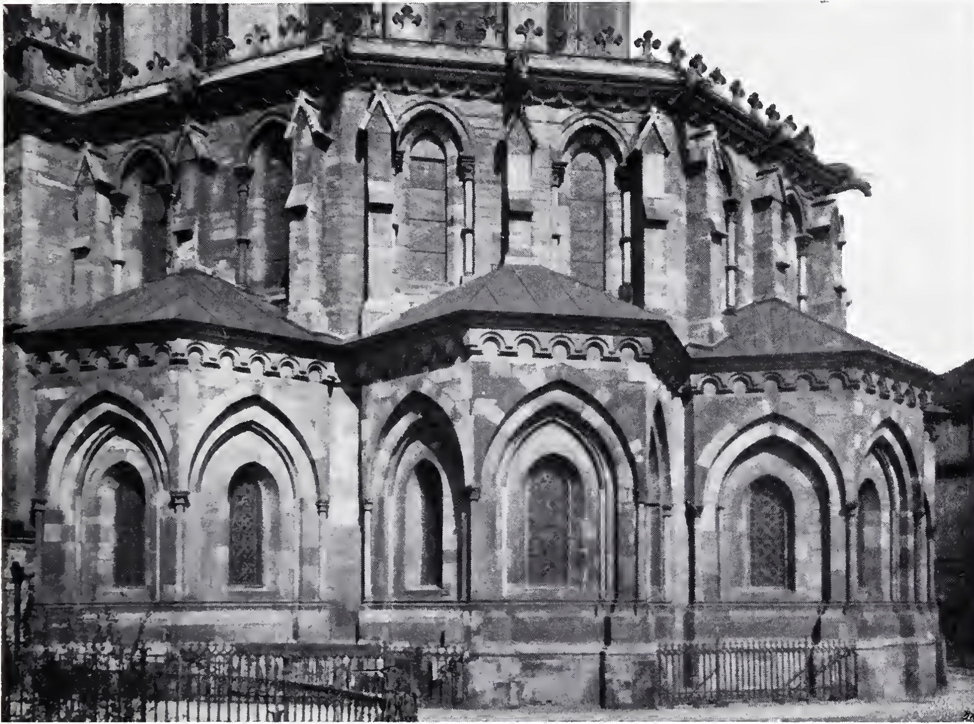


Abb. 108. Chorkapellen und Bischofsgang des Magdeburger Domes, außen

Grundriß der Kirche gehört zu den vollkommensten solcher Kapellenkranzanlagen, indem die Kapellen als eine fortlaufende, nur durch einen Pfeiler getrennte Folge auch eine gleichmäßig durchgeführte Auflösung der Umfassungswand im gotischen Sinne gestattet hätten. Um dies zu tun, hätten die Pfeilervorlagen, die die Eingänge zu den Kapellen bilden, auch in die Polygonecken eintreten müssen; dann hätten die Gewölberippen auf Wandvorlagen geruht, die auf dem Boden ständen, kräftig gebildet wie die Eckdienste der Umgangspfeiler. Ferner würde das Gewölbe mit geradem Scheitel stärker als jetzt für den Anblick den Scheidbogen engagiert haben. Das wäre die Lösung gewesen, auf die die französischen Kirchen mit gleichem Grundriß vorbereitet haben würden. Also gerade das System des ersten — angeblich romanischen — Baumeisters würde zu einer Kapellenarchitektur geführt haben, die den französischen frühgotischen Lösungen entsprochen hätte. Die Anordnung aber, die wir jetzt sehen, hat zu französischen frühgotischen Kathedralen gar keine Beziehung. Die Rippen, die doch mit ihren Gewölben die ganze Kapelle decken, stehen nicht mit ihren Säulen

auf dem Boden, sondern auf der Fensterbank. Daß diese schlanken Säulchen Schildbogen und Rippen tragen müssen, verrät wenig Gefühl für den struktiven Sinn dieses Systems, bei ihrer Kürze haben sie auch nur zu den Schildbogen eine angenehme Proportion. Die breiten Flächen der Wand neben ihnen lassen Säulchen und Schildbogen (die unbündig der Mauer auch nur vorgelegt sind) als rein dekoratives Formenspiel erkennen, genau so wie die triforienartig vor die Wand gesetzten Säulchen und



Abb. 109. Chor der Pfarrkirche in Bacharach

Bogen rheinischer Chöre. Die nächsten Parallelen bieten die Chöre von Sinzig (Dehio Taf. 181, 2) und Roermond, Querschiffabside (181, 3). Eine fast identische Lösung enthält der Chor von Bacharach, wenn man von der gotischen Umgestaltung der Fenster absieht (Abb. 109). Keinen Zweifel aber an der rheinischen Herkunft dieser Chorkapellen lassen die tief herabhängenden Schlußsteine in der Form von Kugel und Blätterkranz, wie sie sich in rheinischen und westfälischen Bauten häufig oder als Kugel allein und als zapfenförmiger Blattkranz in Naumburg finden, und die romanische Fensterbildung mit der Abfasung der Mauerecke durch kapitellose Rundstäbe mit spitzbogigem Abschluß. Es ist der rheinische Etagenchor, der hier en miniature in Kapellenform vorliegt, und auch in dem starken Kontrast spielerischer und leichter

Formen der oberen Geschosse zu den massig geschlossenen und einfachen unteren Partien rheinischer Gewohnheit folgt.

Die Außenseite der Kapellen entspricht dem Innern (Abb. 108). Die Mauer des Kapellenpolygons ist mit spitzbogigen Blendarkaden in stetig verengten Schichten bis zur Fensteröffnung vertieft, wie wir es an rheinischen Chören in romanischer Zeit finden. Der dünne, in die Ecken eingelegte Rundstab, der des Kapitells entbehrt oder mit einem Schaftring an der Stelle, wo das Kapitell einsetzen müßte, versehen ist, bringt in die rechteckigen Abtreppungen allein Abwechslung hinein. An den Ecken verläuft die Mauer ohne Deckplatte in das Kapitell von gleich zierlichen und dünnen, monolith gearbeiteten Säulchen wie im Innern. Diese frei vor der Mauer stehenden Ecksäulchen sind hier so deplaziert wie möglich und haben mit Gotik nichts zu tun. An einer polygon gebrochenen Wand ist jede Seite selbständig, und die jede Seite überspannenden Mauerbogen müssen ihre eigene Stütze haben, sie verlangen nach einer mauermäßig gebrochenen Ecke wie im Hochchor. Diese Säulchen sind ästhetisch möglich nur an einer einheitlich fluchtenden, geraden oder runden Wand als Säulchen durchlaufender Blendarkaden. Es ist auch hier eine rheinische Chorapsis mit ihren dekorativen Blendarkaden von romanischer Rundung in das gotische Polygon übertragen (vgl. den Chor von Bacharach, Abb. 110). Eine gleichzeitige, für Magdeburg vorbildliche oder infolge gleicher Stilmischung entstandene Lösung bietet die Apsis des nördlichen Querschiffs der Liebfrauenkirche zu Roermond. Der romanische Rundbogenfries als dekorativer Abschluß einer Mauer ist in später Zeit der rheinischen Architektur geläufig, obschon er an sich nichts spezifisch Rheinisches enthält.

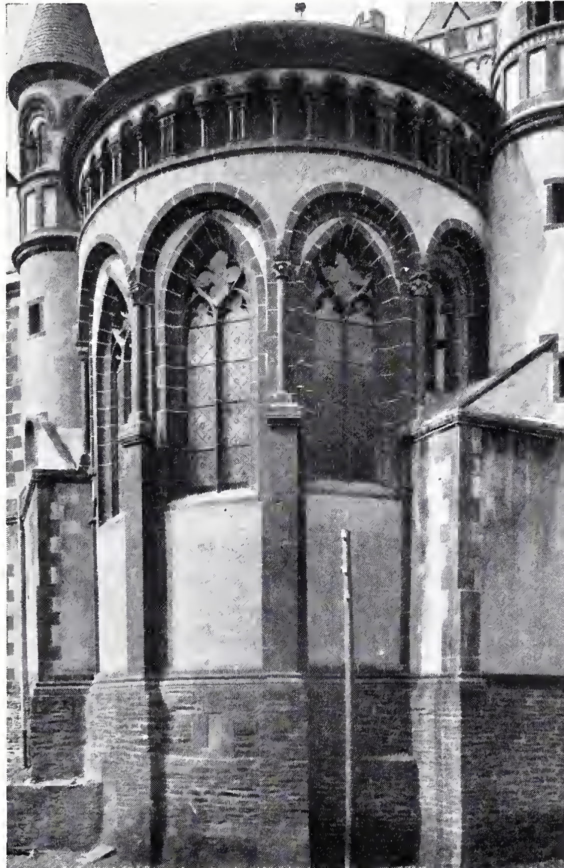


Abb. 110. Bacharach, Pfarrkirche. Außenchor

Der Grundcharakter, den die Kapellen in dieser zweiten Bauperiode erhalten haben, ist nicht gotisch, sondern romanisch. Breite Wandflächen innen und außen, die Rundstäbe aus Pflöcken herausgeführt, die sie mit der Mauer verbinden und als dekorative Bearbeitung der Wand, an den Fenstern als Abfasung erscheinen lassen, schichtenweises Herausholen der einzelnen Bogenweiten und die rein dekorative Bogenfolge, sei es in Gestalt von Blendarkaden oder Bogenfriesen. Die anscheinend

111



112



113

Abb. 111. 112. 113. Schlußsteine im Chorumgang des Magdeburger Domes

gotischen Formen von Rippen und Diensten sind die spielerischen, zierlichen Säulchen und gebrechlichen Rundstäbe des rheinischen Übergangsstiles, die zierlicher und dünner gebildet sind, als es sich eine funktionelle Durchgliederung und Auflösung der Wand in der Frühgotik erlaubt hätte, die aber ihre Dünne und Schlankheit allein der Anlehnung an das massive, romanische Gemäuer verdanken.

Hasak nennt diesen Baumeister einen ungeschickten Gotiker, Goldschmidt vermutet in ihm wegen seiner Unbeholfenheit einen Bildhauer, der die Architektur nicht beherrschte. Die Vorwürfe Hasaks richten sich besonders gegen die gesuchte Kröpferei des Sockels, obwohl es sich eigentlich nicht um ein Kröpfen, ein Herausdrängen, sondern ein Hineingehen in die Steinmasse handelt, und gegen die schiefe Anordnung der Fenster. Diese schiefe Anordnung der Fenster war aber eine Notwendigkeit, weil die äußeren Seiten der Kapellenpolygone nach der einen Richtung über die innere Wand herausragten, nach der anderen von der inneren Wand überragt wurden. Würde man die Fenster außen in die Mitte rücken, so würden sie innen ganz in die Ecke gedrückt und umgekehrt. Indem man einen Kompromiß schloß, sitzen sie jetzt außen zu weit nach der Innenecke, innen zu weit nach der äußeren Ecke. Diese Zwickmühle ergab sich aber dadurch, daß der Architekt jede Kapelle von der anderen getrennt für sich an die ihr entsprechende Polygonseite des Umganges anbauen wollte; brauchte er doch auch für die Ecksäulchen ein entsprechendes Äquivalent. Auch hier hätte es ein gotisierender Meister leichter gehabt. Er hätte an die freien Ecken der Kapellen Strebepfeiler gesetzt und nun nicht dort, wo zwei Kapellen zusammenstoßen, jede mit einem Strebepfeiler ausgerüstet, sondern einen einzigen zwischen sie gestellt, der den Chorumgangsgewölben und den Kapellen gleichzeitig als Widerlager gedient hätte. Dann könnten die Außenseiten um so viel verlängert werden, daß sie die inneren Wände gleichmäßig zu beiden Seiten überragt hätten. Die häßliche Anordnung doppelter Strebepfeiler, die jetzt im zweiten Geschoß des Chorpolygons auf den Dächern der Kapellen stehen, wäre dann auch vermieden worden. Eine einheitlich in gebrochener Flucht durchlaufende Rückenpartie wäre dem Gebäude geschaffen, und die Mauer durch eine Reihung von Stützen in gotischer Weise aufgelöst.

Was aber der Dom in dieser zweiten, angeblich gotischen Bauperiode gewonnen hat, ist eine echt romanische Gruppierung von Massen. Jede Kapelle lagert sich als geschlossener Block an den polygonalen Hauptkern. Ist diese Ausstrahlung eines polygonen Chors in gleichgestaltete Körper an sich die letzte in die Gotik hinübergerettete Phase eines reichen und vervielfältigten Gruppenbaues, in der Frühgotik nur durch das Strebesystem um seine Massenwirkung gebracht, so ist es hier ein Musterstück spätromanischer Architektur. Aber nicht von einem ungeschickten Gotiker oder schlechten Architekten! Die Fenster sind klein, ohne feinere Gestaltung. In dem romanisch zusammengehaltenen Massencharakter doch nur Notlöcher, spielen sie hier wie anderswo eine geringe Rolle. Die Gruppierung dieser Kapellen aber sichert dieser Magdeburger Chorpartie den Charakter tief gelagerter, schwerer, bodenwüchsiger Massen und einen Eindruck spätromanischer Kunst, der in vieler Beziehung einzig dasteht [1].

[1]) Vielleicht ist diese Abrückung der Kapellen von den anstoßenden Mauerkörpern schuld daran gewesen, daß die ersten Kapellen bei Beginn des Polygons kleiner gebildet sind als die übrigen; dabei wurde im Innern der entsprechende Pfeiler des Umganges so auseinandergezerrt, daß die Eingangssäule der Kapelle durch eine breite Wand von dem Pfeiler getrennt ist, dessen Glied sie eigentlich sein sollte. Der an den übrigen Pfeilern stets durchgeführte Sockel bricht hier plötzlich unvermittelt ab. — Die sich hier anschließenden Fenstergewände sind ähnlich wie die Kapellen an die Pfeiler herangebaut, so daß deren Kapitelle

Die rechteckigen Joche des Umganges, die Abseiten des Chores enthalten über quadratischen Feldern Kreuzrippengewölbe, deren Rippen ebenso profiliert sind wie die Rippen der Kapellen und, bis auf das erste südliche Joch, ebenso in hängende Schlußsteine auslaufen (Abb. 106). Das Profil der Rippen, beginnend in karniesartiger Schwingung, um nach einer gekehlten Einziehung im scharfkantigen (birnenartigen) Stab zu endigen, ist auffallend durch seine reife, auch in der Hochgotik verwendete Form (Abb. 111). Es ist dieselbe wie in der Vorhalle zu Münster und in vielen rheinischen Bauten des Übergangsstiles. In St. Andreas sitzt an Stelle des Karnieses eine einfache Hohlkehle. Die Gurt- und Schildbogen sind in diesen Jochen — wie in Naumburg — von dünnen Rundstäben begleitet, eine ebenfalls am Rhein geläufige dekorative Verwendung der Rippen. Etwas systemlos sind diese Rundstäbe fortgelassen an den Scheidbogen nach dem Chor und Querschiff zu.

Von den hängenden Schlußsteinen sind die beiden im nördlichen Umgang figürlich ausgestaltet: der eine schwebt in der Gestalt eines Adlers mit ausgebreiteten Flügeln über dem Raum, der andere ist in interessanter Weise wie ein hängendes Knollenkapitell gebildet, dessen Blätter aus einem Löwenkopf emporsteigen und in Tier- und Menschenköpfe die größeren, in löffelartig gehöhlte Blätter die kleineren münden (Abb. 111). In frühgotischer Gespanntheit wirkt der Stein wie eine Raubtierkralle. Diese Blattbildung weist auf den niederrheinischen Meister, und deutlich erkennt man in den Menschenköpfen, trotz ihrer tierischen Bildung mit breiten Kinnbacken, die rundlichen Formen und den kleinen vorgewölbten Mund des Matthäusengels. Wie überall, überrascht uns dieser Meister auch hier durch fortgeschrittene Züge, wie das Knollensystem, und rückständige, wie den Löwenkopf, der direkt einem romanischen Bronzetürknopf nachgebildet zu sein scheint. Die Übereinstimmung zwischen diesem Löwenkopf und den zapfenförmig aus der Wand heraushängenden Löwenköpfen der Gewölbe in der Naumburger Krypta ist nicht zufällig. Eine Ausnahme unter den hängenden Schlußsteinen dieser Rippenjoche bildet allein der tellerförmige Schlußstein des ersten südlichen Umgangsjoches (Abb. 113). Er ist geschmückt mit sich zurückbiegenden Blättern in der Art des westfälischen Meisters, die einen um eine kleinere Scheibe herumgelegten Ring füllen und wie in einer kreisenden Bewegung begriffen scheinen. Tellerförmig sind aber auch die Schlußsteine im Dom zu Münster.

unangenehm über die Wand der Fensternische herüberstoßen. Eine Schildrippe ist nicht mit den Pfeilern verbunden, sondern statt dessen sind in die abgetreppte, spitzbogige Wand zweimal Rundstäbe eingelegt worden, ein größerer mit Kapitell und ein kleinerer ohne. Mit Recht hat schon Hasak diese Fenster der zweiten Bauperiode zugerechnet.



ALBRECHT DÜRER

MADONNA

ZEICHNUNG IM KUPFERSTICHKABINETT DER K. MUSEEN ZU BERLIN

NOTIZEN

I

EINE DÜRER-ZEICHNUNG VON 1514

Die Dürer-Zeichnung, die der Lichtdruck in Originalgröße wiedergibt, eine neuere Erwerbung des Kupferstichkabinetts, ist, soweit ich sehe, nirgends erwähnt. Sie entstammt einem alten Klebebande, der sich in einer englischen Privatbibliothek fand. Eine derbe Kopie nach dem Blatte besitzen die University Galleries zu Oxford. Sammlerstempel oder Aufschriften, die über frühere Schicksale der Zeichnung Auskunft geben könnten, fehlen.

Mit Hilfe der Jahreszahl 1514, die mit derselben Tinte wie die Madonnengestalt gezeichnet erscheint, ist es nicht schwer, dem Ankömmling seinen Platz unter den Dürer-Zeichnungen anzuweisen. Und der Stilcharakter macht keine Schwierigkeiten. Wir besitzen aus dem Jahre 1514, in welchem Jahre Dürer zwei Madonnenbilder in Kupfer stach, die Maria auf dem Halbmond (B. 33) und die Maria an der Mauer (B. 40), verschiedene Studien in Federzeichnung, denen sich unser Blatt wohl anfügt. Zu vergleichen wären namentlich die folgenden Blätter, die sämtlich sitzende Madonnen in ganzer Figur darstellen:

1. Bremen (L. 121). Datiert 1514. Nur die untere Gewandpartie und der Kopf der Mutter sind einigermaßen durchgebildet, alles andere leicht angedeutet.
2. Berlin (L. 30). Datiert 1514. Sehr flüchtiger Entwurf, in dem die Bewegungsmotive mit starken Verkürzungen besonders natürlich und frisch erfaßt sind.
3. Berlin (L. 41). Datiert 1514 (Jahreszahl wie Monogramm nicht über jedem Zweifel). Die sitzende Madonna auf demselben Blatte mit Studien stark bewegter Männer.
4. Oxford (L. 395). Datiert 1514. Das Madonnenprofil auffallend kalt und italienisch.
5. Venedig, Akademie. Datiert 1514. Die auf einem Stuhl sitzende Madonna.
6. Venedig, Akademie. Datiert 1514. Die Madonna auf der Rasenbank. Das Monogramm dieser Zeichnung sieht wenig vertrauenerweckend aus, und auch das Datum steht nicht über jedem Zweifel dem Duktus nach, gerade mit dieser Studie aber geht unser echt datiertes Blatt so gut zusammen, daß die Jahreszahl auf der venezianischen Zeichnung von hier aus gestützt wird.
7. Windsor (L. 390). Datiert 1515. Diese breit entwickelte und heiter gestimmte Zeichnung liegt in der Linie, die von unserem Blatte über die zweite venezianische Studie läuft.

Mit Sorgfalt und Liebe ist in unserer Zeichnung namentlich der Fall des Madonnengewandes entwickelt, in reichem Wechsel und zarten Übergängen, mit dunkleren und helleren, breiteren und feineren Strichen, mit einfacher Schraffierung und Kreuzlagen. Das Ganze erscheint ruhiger und einheitlicher als in den meisten ähnlichen Blättern. An toten Stellen im Umriß rechts — vom Beschauer — fehlt es nicht ganz. Solche Stellen gibt es in fast allen gleichzeitigen Studien. In der Auffassung erscheint die fest in die ovale Gesamtkontur zusammengehaltene Gruppe eher konventionell und hieratisch als die anderen notierten Madonnen.

Das ikonographische Motiv — die Gottesmutter, von Strahlen umgeben, sitzend und mit der Mondsichel unter den Füßen — ist nicht unbedenklich. Dürer hat in ausgeführten Arbeiten die Zwiespältigkeit dieses Motives mit Recht gemieden. Die nicht sichtbare Bank, die als Sitzgelegenheit anzunehmen ist, kann nicht wohl auf der Sichel fußen, und mit irdischem Boden ist die Mondsichel nicht recht zu vereinigen. Dürer hat sonst die Madonna auf der Mondsichel stehend gebildet und auf dem Titelblatt des Marienlebens, wo Maria allerdings sitzt, die Mondsichel besonders groß gestaltet, die Sitzgelegenheit angedeutet und, so gut es gehen wollte, mit der Sichel verbunden. MAX J. FRIEDLÄNDER

II

EINE KALTNADELRADIERUNG VON HANS SEBALD BEHAM

Vor einiger Zeit fand Herr Max Loßnitzer in den Sammlungen der Veste Coburg den hier reproduzierten Kupferstich. Auf den ersten Blick schien es sich um eine originalseitige Kopie nach dem wohlkekannten Blatt *Sebald Behams*, dem wandernden Hieronymus (B. 59 P. 61) zu handeln. Im höchsten Grade auffallend blieb nur die Übereinstimmung aller Hauptmaße, eine Übereinstimmung, die weiter ging, als sie ein gewöhnlicher Kopist zu erreichen pflegt. Da nun aber auch eine solche Zufälligkeit, wie die durch einige Kratzer verursachte Unreinlichkeit der Platte am rechten Rande, übereinstimmt, so drängte sich der Verdacht auf, daß es sich um einen bisher unbekannten frühen Zustand handelte. Ein genauer Vergleich mit der Lupe erbrachte den Beweis dafür, daß es sich tatsächlich so verhält. Ferner aber ergab es sich, daß unser Abdruck insofern ein besonderes Interesse verdient, weil er eine reine Kaltnadelarbeit darstellt, und zwar die einzige, die von Beham bisher bekannt geworden ist. Nur eine andere Platte des Meisters, der sitzende Adam (B. 1 P. 1), weist in dem gleichfalls nur in einem Abdruck bekannten ersten Zustand Kaltnadelarbeit auf, namentlich an dem Baumstamme rechts von den Füßen, doch ist diese Platte ausgiebig mit dem Grabstichel bearbeitet worden. Bei anderen Kupferstichen der Frühzeit habe ich vergeblich nach Spuren der kalten Nadel gesucht.

Von der Identität der Platte auf unseren beiden Abdrucken wird sich der aufmerksame Beobachter mit Hilfe der hier beigegebenen Vergrößerungen unschwer überzeugen können. Ich bitte namentlich die belichtete Stelle des rechten Oberarmes zu beachten, wo der Halbschatten links die unveränderte Strichlage des ersten Zustandes zeigt. Weitere Spuren der früheren Arbeit wird man auch sonst noch, beispielsweise an der Locke hinter dem Ohr, inmitten des Hutes und auf dem Buchdeckel, wiederfinden. An den allermeisten Stellen sind freilich die Spuren des ersten, offenbar sehr empfindlichen und nachträglich wahrscheinlich noch abgeschliffenen ersten Zustandes völlig verschwunden. Leider befindet sich der Coburger Abdruck in einem ziemlich mangelhaften Zustande, ist abgerieben und an seiner rechten oberen Ecke um ein abgerissenes Stückchen verkürzt.

GUSTAV PAULI



I. Kaltnadelarbeit. Vergrößerung



I. In Originalgröße



II. Kupferstich. Vergrößerung

HANS SEBALD BEHAM

HIERONYMUS P. 59, PAULI 61

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

EINE FARBENSKIZZE TIEPOLOS FÜR DIE KIRCHE SS. FAUSTINO E GIOVITA IN BRESCIA

VON WERNER WEISBACH

Die auf der Tafel abgebildete Ölskizze ist, soweit ich sehe, in der Tiepololiteratur noch nicht erwähnt worden [1]). Ein mit der Darstellung fast ganz übereinstimmendes großes Freskogemälde befindet sich in der Kirche SS. Faustino e Giovita zu Brescia. Ein Zusammenhang zwischen den beiden Werken muß unbedingt bestehen.

In der den Schutzheiligen Brescias, Faustinus und Jovita, geweihten Kirche ist der Chor mit Tiepolesken Fresken geschmückt. Der vordere Teil des Chors ist von einer Kuppel bedeckt; es folgt ein Bogen, der zu beiden Seiten auf einer Pilasterarchitektur, die eine Tür einfaßt, aufsitzt; daran schließt sich ein gewölbter Raum mit Apsis. Die Kuppel des vordersten Raumes enthält als Hauptdarstellung an der Decke die Jungfrau Maria in der Himmelsglorie, zu der die beiden Heiligen Faustinus und Jovita, von Engeln getragen, aufsteigen. In drei Zwickeln ein Kirchenvater auf dem Thron. Der rechte hintere Zwickel ist für die Apotheose der Heiligen mit in Anspruch genommen. Von dieser Seite aus geht der Aufstieg in schräger Richtung nach dem Kuppelzentrum zu, der Jungfrau Maria entgegen. Dieselbe Darstellung erstreckt sich auf die Wölbung des Bogens und greift noch ein wenig auf das Gewölbe des Apsisraumes über. Dieses ist im übrigen mit einer illusionistischen Architektur bemalt. Die Abbildung 1 gibt eine Aufnahme der Gewölbemalereien. Man sieht zunächst den hinteren Teil der Kuppel des ersten Raumes. In dem rechten hinteren Zwickel ist an der Stelle, wo in den anderen Zwickeln die Kirchenväter sitzen, nur eine Konsole gemalt, auf der ein Stück des Gewandes und der Löwe des hl. Hieronymus sichtbar ist. Der Rest der Gestalt des Kirchenvaters wird durch Wolken verhüllt. Links davon die Himmelfahrt der beiden Patrone, jeder von einem Engelchor begleitet. In dem linken Zwickel der hl. Gregorius. Auf dem anschließenden Bogen gewahrt man posaunenblasende Engel, dahinter noch ein Stück der architektonischen Apsisdekoration. Unter den Ansätzen des Bogens über den Türen befindet sich zwischen Voluten je ein Gemälde in grauer Steinfarbe. Links eine Caritas. Eine Frau mit der Flamme über dem Haupte und mit zwei Kindern (Caritas) sitzt am rechten Rande des Bildes; neben ihr spendet ein alter Mann ein Geldstück an einen knienden Knaben; eine Frau mit einem Kreuz beschließt die Gruppe. Auf dem Bilde der gegenüberliegenden Seite die

[1]) Das Bild ist 50 cm hoch, 66,5 cm breit. Bald nachdem ich es vor zehn Jahren erworben hatte, sah es Herr E. Sack, der mich zuerst freundlichst auf die Übereinstimmung mit dem Fresko in Brescia hinwies. Erst in diesem Jahre bin ich dazu gekommen, dem Sachverhalt an Ort und Stelle nachzugehen.

beiden anderen theologischen Tugenden: rechts hochsitzend Fides, über ihrem Haupte den Kelch, in der Linken das Kreuz haltend; unten am Boden hingestreckt in stark bewegter Haltung Spes mit dem Anker. Entsprechend diesen beiden Bildern sind an die Wände der ersten Abteilung über den Sängertribünen zwei große vielfarbige Fresken gemalt: links die Belagerung Brescias durch Piccinino 1437, bei der nach der Legende Faustinus und Jovita der Stadt zu Hilfe kommen; rechts das Martyrium der beiden Heiligen, das unserer Farbenskizze in der Hauptsache entspricht.

Ein Vergleich der beiden übereinstimmenden Darstellungen zeigt, daß in der Skizze nur ein Entwurf für das Fresko gesehen werden kann. Das Martyrium der beiden Brüder, von denen der eine zum Priester, der andere zum Diakon geweiht war, fand unter Hadrian in Brescia statt. Sie wurden enthauptet. Auf dem Fresko (Abb. 2) sehen wir den einen auf der Richtstätte, einer runden Plattform, knien, den Streich des Henkers erwartend. Der andere ist unten auf der Erde in die Knie gesunken, mit gefalteten Händen. Ein Scherge mit einem Götterbild im Arm drängt sich an ihn heran, um ihn im letzten Augenblick noch zur Anbetung des Idols zu bewegen. Im Vordergrunde der kaiserliche Stellvertreter mit Gefolge, Zuschauer an verschiedenen Punkten verteilt. Der leitende Befehlshaber ist in orientalischem Kostüm mit Turban, aus einer langen türkischen Pfeife rauchend, gegeben.

Daß die Farbenskizze die Vorlage für das Fresko war, ergibt sich auch aus den Abweichungen ohne weiteres. Die wesentlichen Verschiedenheiten in der Ausführung sind folgende: Der Henker auf der Plattform schwingt das Schwert in etwas anderer Weise. Die Haltung ist überhaupt plumper, die Bewegung weniger elastisch; entschieden eine Verschlechterung. Der Heilige vor ihm trägt eine Rüstung und hat die Arme auf dem Rücken zusammengebunden, während sie auf der Skizze vor der Brust liegen. Der zweite Märtyrer ist aus einem Greis in einen bartlosen jüngeren Mann verwandelt und hat gleichfalls eine Rüstung erhalten. Nach der Prüfung des Entwurfes wurde vermutlich gefordert, daß die beiden Heiligen in der Gestalt, in der sie in Brescia besonders geschätzt waren, als Erretter der Stadt von Feindesnot — dem gegenüberliegenden Bilde entsprechend — dargestellt werden sollten. Die wilde Schergengestalt auf der rechten Seite der Skizze ist auf dem Fresko fortgelassen, und dafür der Orientale vom Bildrand der Skizze mehr in den Vordergrund gerückt. Mit der isoliert stehenden monumentalen Figur des vornehmen Orientalen schließt das Gemälde auf dieser Seite ab. Links ist die Rückenfigur des Mannes im Turban ein wenig vom Rande abgerückt, und die Gruppe der hinter ihr stehenden Figuren etwas erweitert. Die Standarte hinter dem Manne mit dem Turban steht mehr im Bilde. Der Hund hinter der Leiter ist fortgelassen. Die anderen kleineren Veränderungen der Komposition mag man durch weitere Vergleiche nachprüfen.

Die Farbengebung des Freskos hält sich in der Hauptsache an die Skizze. Der umgeworfene Mantel des unten knienden Heiligen ist dunkelblau, das über den Kopf gezogene Gewand des Schergen neben ihm zinnoberrot. Ein wenig dunkler das Rot an dem weiten Kaftan des Orientalen links; der Junge neben ihm trägt einen dunkelblauen Kittel; der römische Befehlshaber ist in Gelb gekleidet. Auf diese Hauptfarben ist die Harmonie ausbalanciert. Sie sind in der Skizze sehr deutlich herausgearbeitet.

Diese hat im wesentlichen einen vorbereitenden Charakter. Sie bewegt sich in Andeutungen. Manches ist mit dem Pinsel nur gezeichnet. Ganze Partien sind in unbestimmten Tönen gehalten, in einem Braun oder Gelb. Von dem Reichtum der farbigen Nuancen vermag die Abbildung nicht entfernt einen Begriff zu geben. Die große Wirkung der Skizze beruht auf ihrem farbigen Schein. Mit fettem Auftrag sind



Abb. 1. Domenico Tiepolo. Deckenmalerei in SS. Faustino e Giovita

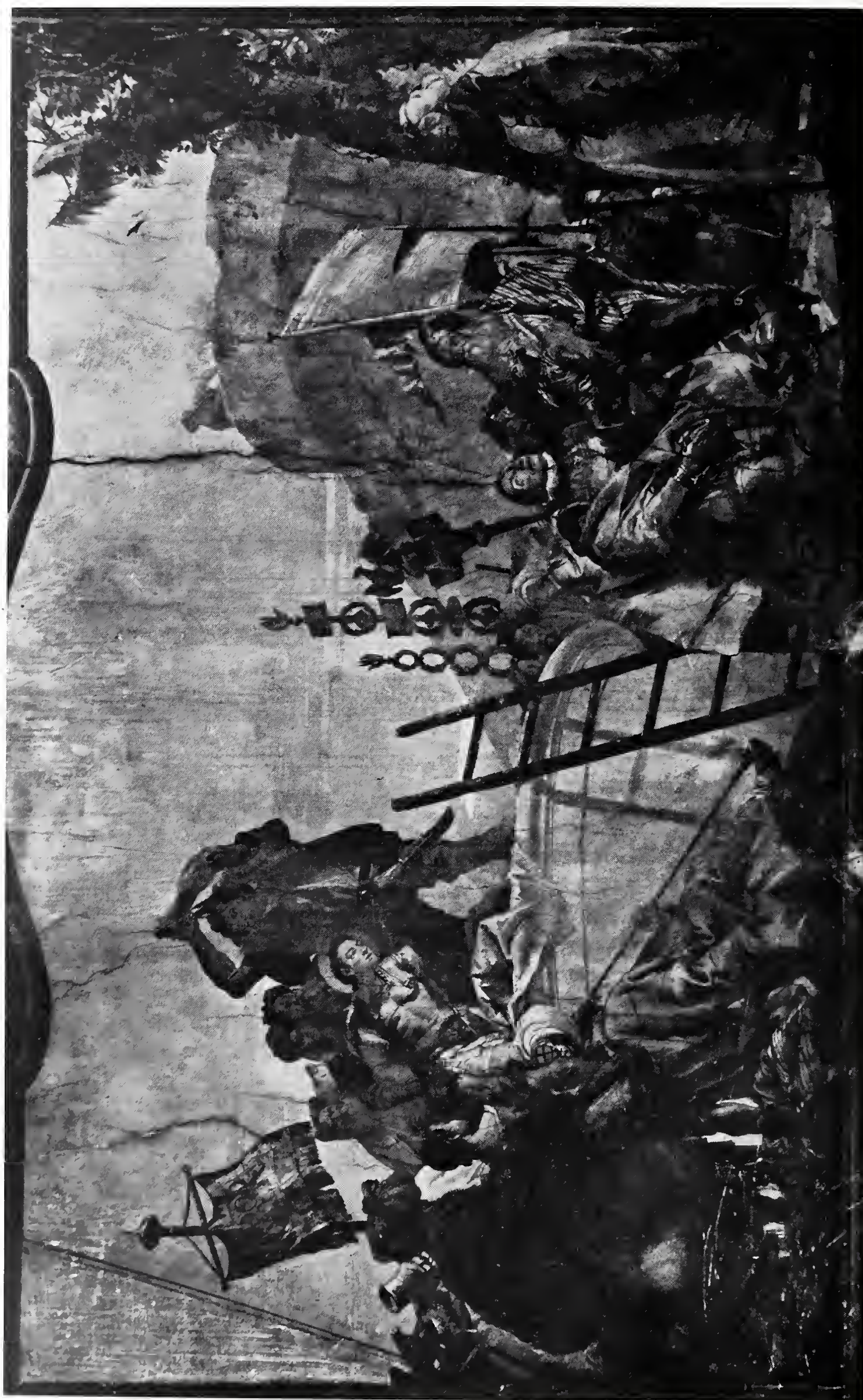


Abb. 2. Giovanni Battista und Domenico Tiepolo. Martyrium der Heiligen Faustinus und Jovita



GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

MARTYRIUM DER HEILIGEN FAUSTINUS UND JOVITA

ÖLSKIZZE, PRIVATBESITZ, BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

die Valeurs in Flecken auf die Leinwand gebracht. Die formbildende Kraft des einzelnen Pinselstrichs hat etwas Hinreißendes. Durch das ganze Bild flutet reichstes malerisches Leben. Die Differenzierung der Töne geht so weit, daß man, wie vor einem Rembrandtschen Gemälde, den Versuch bald aufgeben muß, alle Nuancen zu benennen. Welch ein mannigfaltiges Bild von Reflexen bietet z. B. die Wand der Plattform! Da spielen graue, grünliche, gelbe, rosa, purpurne Töne mit den wunderbarsten Wechselwirkungen ineinander. Und solch ein Gleißen, Sprühen und Schimmern kommt aus allen Teilen des Bildes hervor. Ein Maler hat es geschaffen, der an dem farbigen Schein der Dinge seine Freude hat, der gewohnt ist, die Dinge als farbige Erscheinungen zu fassen und der die Genialität hat, das farbige Leben, so wie er es empfindet und aufnimmt, mit Pinsel und Palette zum Ausdruck zu bringen. Für solche Effekte muß das Auge durch Beobachtungen vor der Wirklichkeit aufs höchste geschult sein. Mit welcher Sicherheit ist z. B. die Lichtführung bewerkstelligt! Wie leuchtet das zitronengelbe Banner neben dem Baum unter der Bestrahlung auf! Wie wird über die rechte Seite des Turmes, die das Licht trifft, durch pastos aufgesetzte Flecke und Striche, farbenreich nuanciert, ein wunderbarer Glanz ausgebreitet! Die Freiheit der Pinselführung, die Sicherheit in der Anlage der Valeurs sagt uns, daß wir das Werk eines reifen Meisters vor uns haben, eines ganz auf das Malerische gestimmten Künstlers, dem auch impressionistische Darstellungsmittel zu Gebote standen, um die vorschwebende Idee mit der Bewegtheit und Spontaneität ihrer Erscheinungen in einen künstlerischen Eindruck umzusetzen. Und dieser Maler zeigt sich auch als ein meisterhafter Arrangeur in der Beherrschung von Massen, in der Verteilung von Gruppen. Welch ein Schwung geht durch die Anlage hindurch, welche Großartigkeit der Komposition!

Wer mit dem Schaffen Giovanni Battista Tiepolos vertraut ist, wird in ihm den Schöpfer der Farbenskizze erkennen. Es gibt ja genug ähnliche Entwürfe unter seinen Werken. In das technische Verfahren des Meisters gewährt sie einen interessanten Einblick. Die ganze Bildfläche ist mit einem kräftigen Rot grundiert, das an einzelnen Stellen ausgespart und für die Modellierung mit verwandt oder auch durch Überlasieren für neue Tonkombinationen verwertet wird. In höchst raffinierter Weise ist die Untermalung, zum Teil als bloßes Durchschimmern, ausgenutzt. Auf diesem Grundton baut sich gleichsam das ganze lebhafte Farbenspiel auf. Und es hat etwas Prickelndes, zu verfolgen, wie durch einen Farbenfleck oder Pinseldrucker die pikantesten Wirkungen gleichsam wie im Fluge eingefangen werden. Vergleicht man die Skizze mit dem ausgeführten Fresko, so zeigt sich, daß sie an künstlerischer Feinheit höher steht. Es ergibt sich also die Frage: Geht auch das Gemälde in Brescia auf Giovanni Battista zurück?

Nun kann es, wie ich glaube, nicht zweifelhaft sein, daß die Veränderungen, die mit der Komposition vorgenommen wurden, dem Meister selbst zuzuweisen sind. Fragen wir nach dem Grund für diese Veränderungen, so stellt sich als leitendes Prinzip heraus: die Anlage durch Disposition der Massen auf weitere Entfernung hin eindrucksvoller, dekorativer zu gestalten. Die Einzelfiguren im Vordergrunde werden als raumfüllende Massen monumentaler angelegt, erhalten eine größere Bedeutsamkeit für den dekorativen Gesamteindruck. Der großen dekorativen Wirkung in die Ferne zuliebe hat Tiepolo, wie wir beobachten können, auch sonst Entwürfe umgemodelt. Nach diesem Prinzip ist z. B. die Farbenskizze der Kreuztragung (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) für das Gemälde in S. Alvise verändert worden. Die wohlabgewogene Komposition des Brescianer Freskos atmet durchaus den Geist des Giovanni Battista.

Anders steht es mit der Ausführung und Durcharbeitung im einzelnen. Von dem Farbenglanz und -reichtum der Skizze ist in dem Fresko kaum etwas zu spüren — auch wenn wir die Verschiedenheit der Technik berücksichtigen. Die Lokalfarben prallen heraus da, wo sie in der Vorlage genau bestimmt sind. Der koloristische Gesamteindruck ist nicht sehr fein, die Ausführung zum Teil flüchtig. Das Genie und der Farbenrausch des Giovanni Battista nimmt uns nicht, wie vor seinen eigenhändigen Werken, auf den ersten Blick gefangen. Manche Partien, namentlich im Hintergrund, sind sogar recht dürftig in der Ausführung. Von der Vergröberung des Henkers wurde schon gesprochen. Die kleinen Figuren hinten rechts unter der Fahne, für die genauere Angaben in der Vorlage fehlten, sind besonders kümmerlich ausgefallen. Aber im Vordergrunde ist doch manches, wie die beiden stehenden Gestalten rechts, so gut und in der Art des Giovanni Battista, daß man meinen möchte, die eigene Hand sei wenigstens bei der Aufzeichnung und Anlegung im Spiele gewesen. Genauere Beobachtungen werden durch die Höhe des Bildes und die schlechte Beleuchtung sehr erschwert. Das aber kann man mit ziemlicher Gewißheit sagen, daß die Ausführung im großen und ganzen auf das Konto Domenicos, des Sohnes und ständigen Gehilfen Giovanni Battistas, zu setzen ist. Auf ihn weisen auch die neu erfundenen Köpfe rechts neben der Plattform, für die die Skizze kaum Anhaltspunkte bot.

Das Resultat einer stilkritischen Analyse und Vergleichung der Bilder wäre demnach: eine Skizze von Giovanni Battista, das Fresko im wesentlichen von Domenico ausgeführt, unter Mitwirkung des Vaters in einigen Partien.

Nun gibt es aber auch literarische Nachrichten über die Bilder in SS. Faustino e Giovita.

Der Chor der Kirche, die von alter Gründung ist, wurde in den letzten Jahren des XVI. Jahrhunderts von Lattanzio Gambara ausgemalt. Durch einen Brand am 3. Dezember 1743 wurden diese Malereien vernichtet.

Alle Nachrichten stimmen darin überein, daß die Gewölbe des Chors von Domenico Tiepolo und Mingozzi Colonna mit neuen Fresken geschmückt wurden. Die früheste Notiz findet sich bei Luigi Chizzola, Le pitture e sculture di Brescia, Brescia 1760: L' antica volta del coro era dipinta da Lattanzio Gambara, ma renduta poi intieramente guasta da un incendio accesosi la notte del 3. di Dicembre dell' anno 1743; è stata rifabbricata, e di nuovo dipinta con l' architettura di Girolamo Mingossi detto il Colonna, e le Figure di Gio. Domenico Tiepolo. Von den Seitenbildern wird hier überhaupt nicht gesprochen.

Ticozzi [1]) schreibt in seiner Biographie Domenico Tiepolos, daß er die Kuppel von SS. Faustino e Giovita im Alter von 19 Jahren ausmalte. Da er als Geburtsjahr Domenicos 1726 angibt — er wurde aber am 30. August 1727 geboren —, so wäre das 1745 oder 1746. Die Seitenbilder werden auch hier nicht erwähnt.

Dagegen sind diese ausdrücklich aufgeführt von Paolo Brognoli, Nuova Guida per la Città di Brescia, Brescia 1826: Il coro poi, fabbricato di nuovo, fu dipinto da Domenico Tiepolo, come pure i due quadri sopra le orchestre che rappresentano il martirio de' nostri santi protettori.... Darauf beschreibt der Verfasser den Inhalt unserer Martyriumsszene und hält sich darüber auf, daß der römische Befehlshaber als Türke rauchend dargestellt ist. Diese Auslassung über den historischen Schnitzer geht dann in die ganze spätere Literatur über. Merkwürdigerweise gibt Brognoli als Inhalt der *beiden* Bilder über den Sängertribünen nur das Martyrium an. Die gegenüber befind-

[1]) Stefano Ticozzi, Dizionario degli architetti, scultori, ecc. Mailand 1832. Bd. 3, S. 412.



Abb. 3. Domenico Tiepolo. Verteidigung Brescias durch die Heiligen Faustinus und Jovita

liche Schlachtszene, die Befreiung Brescias von der Belagerung durch Piccinino, erwähnt er in einem anderen Zusammenhang. Er beschreibt diesen Vorgang als Sujet eines Bildes von dem Brescianer Maler Grazio Cossale (geb. 1563), das aus der nahegelegenen Disciplina di S. Faustino in die Kirche überführt worden wäre. Die Schilderung entspricht aber genau dem Fresko im Chor. Chizzolas Buch (a. a. O. S. 30) erwähnt das Bild der Disciplina noch an Ort und Stelle, und zwar außen über der Tür der Kirche der Disciplina. Es muß sich also bei Brognoli ein Irrtum und eine Verwechslung eingeschlichen haben, daß er das Chorfresko als das Gemälde des Cossale beschrieb.

Das Fresko (Abb. 3) stellt dar, wie die beiden Märtyrer in einer Glorie auf der Stadtmauer erscheinen und die Besatzung zum Ausfall anführen. Im Vordergrund ein wildes Kampfgewühl. Rechts in der Ecke der Condottiere Niccolò Piccinino zu Roß, neben ihm der Krieger zu Fuß mit einer Lanze, über deren unmäßige Höhe sich Brognoli aufhält. Das Ganze setzt sich zusammen aus Motiven, die Werken von Giovanni Battista entnommen sind. Den in der Mitte auf dem Rücken liegenden Gefallenen sowie die ganze Gruppe auf der linken Seite mit dem in die Tiefe des Bildes sprengenden Reiter und den beiden Ringenden vor ihm findet man auf den herrlichen Wandbildern mit Römerschlachten, die aus dem Palazzo Delfin in Venedig in den Besitz des Herrn von Miller zu Aichholz in Wien gelangt sind. Der Kopf des jungen Lanzenträgers neben Piccinino kehrt auf einer Radierung der Scherzi di Fantasia (Blatt 8) bei dem nackten Jüngling im Profil wieder. Giovanni Battista hatte wahrscheinlich nur eine gezeichnete Skizze mit Anhaltspunkten gefertigt und den Ausführenden für Einzelheiten auf schon vorhandene Werke verwiesen. Das Fresko macht den Eindruck eiligster Herstellung. Die sehr mäßige Malerei fällt ganz dem Domenico zur Last.

Von Giovanni Battista sind jedenfalls die beiden Grisaillen mit den theologischen Tugenden über den Türen unter dem Bogen entworfen worden. Die Erfindung der ganzen Wanddekoration darf ihm also wohl zugeschrieben werden.

In der neueren Tiepololiteratur tritt das Fresko des Martyriums auch als Werk des Giovanni Battista auf. Chennevières[1]) erwähnt dieses allein von den Wandbildern und gibt an, daß es 1745 datiert sei, ohne zu sagen, woher ihm die Datierung bekannt ist. Vermutlich hat er sie nach Ticozzi berechnet. Modern[2]) hat diese Notiz übernommen. Keiner erwähnt das andere Wandfresko, die Belagerung.

Prüfen wir den Sachverhalt noch einmal vor den Bildern und an der Hand der literarischen Nachrichten, so scheint sich folgendes zu ergeben: Domenico Tiepolo malte zusammen mit Mingozzi Colonna, dem Gehilfen seines Vaters, der in dem Atelier die architektonischen Partien der Bilder übernahm, das Chorgewölbe aus. Domenico bearbeitete das Figürliche; Mingozzi führte die architektonischen Teile aus, das heißt also den ganzen Apsisraum. Das Datum 1745/47, das sich für die Arbeit ergibt, wenn wir die literarische Tradition annehmen, nach der Domenico neunzehn Jahre alt gewesen wäre, ist nicht unglaubwürdig. Man wird nach dem Brande im Dezember 1743 nicht allzulange gezögert haben, die Kirche wieder herstellen zu lassen. Daß Domenico ein ungemein frühreifes Talent war, wissen wir. Mit elf Jahren half er seinem Vater schon bei der Ausmalung der Villa Valmarana bei Vicenza (1737). Mit zwanzig Jahren führte er selbständig den Zyklus der Stationsbilder, die Via Crucis, für die Kirche S. Polo in Venedig aus. Auf der Darstellung der siebenten Station, wo Christus unter dem

[1]) Les Tiepolo, Paris 1898, S. 91.

[2]) Giov. Batt. Tiepolo, Wien 1903, S. 30.

Kreuze zusammenbricht (Abb. 4), steht oben an dem Felsen die Jahreszahl 1747. Die Folge ist augenblicklich mit den Gemälden aus der Frarikirche in S. Tomà ausgestellt. In der Publikation, in der Domenico 1749 diesen Zyklus in Radierungen herausgegeben hat, nennt er sich selbst als den Erfinder.

Die Gewölbemalereien im Chor der Kirche SS. Faustino e Giovita gehen nicht über das hinaus, was Domenico damals leisten konnte. Die Anlage ist ganz durch



Abb. 4. Domenico Tiepolo. Via Crucis
Phot. Naya

die Kunst des Vaters inspiriert, aber recht wirr und wüst. Es fehlt die glänzende Disposition, wie wir sie bei Giovanni Battista zu finden gewohnt sind. Die Figuren sind zum Teil ganz unproportioniert, in den Verkürzungen mißglückt und höchst manieriert, wie denn Domenico immer um einen Grad manierierter ist als sein Vater. Wieweit dieser dem Sohne mit Vorlagen an die Hand ging, läßt sich natürlich nicht ermessen. Er wird aber den Neunzehnjährigen bei einer so schwierigen Aufgabe gewiß nicht ganz sich selbst überlassen haben und stellte ihm ja auch seinen gut eingearbeiteten Architekturmaler Mingozzi Colonna an die Seite. Jedenfalls galten die Gewölbemalereien bei den Zeitgenossen als Arbeiten des Domenico. Der Führer Chizzolas, der zu einer Zeit erschien, wo Giovanni Battista noch in Italien lebte, würde die Arbeit kaum Domenico vindiziert haben, wenn irgendeine Möglichkeit bestanden hätte, sie für den berühmten Vater in Anspruch zu nehmen.

Vergleichen wir die Gewölbemalereien mit dem von Domenico nach eigenem Entwurf radierten Deckenbild »Triumph des Herkules«[1]), so macht sich eine gewisse stilistische Verwandtschaft bemerkbar. Diese Radierung zeigt uns ferner, wie sehr Domenico auch bei eigenen Erfindungen von dem Vater und dem Formenschatze des Ateliers abhängig ist. Die Figur des Herkules lehnt sich sehr stark an die desselben Heros auf Giovanni Battistas Deckenbild für Palazzo Canossa in Verona an. Als selbständiger Erfinder spielte Domenico bei Lebzeiten des Vaters keine große Rolle. Fast alles ist aus dem Typenvorrat des Ateliers geschöpft. Alessandro Longhi[2]) be-



Abb. 5. Giovanni Battista Tiepolo. Der Charlatan
Venedig, Palazzo Papadopoli
Phot. Alinari

zeichnet ihn denn auch in der kurzen Vita des Giovanni Battista als diligentissimo Imitatore d' un tanto Padre.

Nach den frühen selbständigen Arbeiten beschränkte sich Domenico bald im wesentlichen auf die Unterstützung seines Vaters bei seinen umfangreichen Werken. Er mochte wohl einsehen, daß seine Begabung für ein Schaffen im Großen nicht ausreichte. So bildete er zusammen mit dem Bruder Lorenzo und Mingozzi Colonna den Stab Giovanni Battistas, der sich an der Ausführung seiner großen dekorativen Malereien betätigte.

Domenico spielte aber noch eine besondere Rolle innerhalb des Ateliers. Er sorgte für die Vervielfältigung der Werke seines Vaters durch die Radierung. Auch

[1]) A. de Vesme, Le Peintre-graveur italien N. 101. Abgebildet Molmenti, Aqueforti dei Tiepolo, Venedig 1896, S. 39.

[2]) Compendio delle Vite de' Pittori veneziani istorici etc. Venedig 1762.

einige eigene Erfindungen hat er radiert. Die Schwarzweißkunst ist seine eigentliche Domäne. Wenn man ihm ganz gerecht werden will, muß man ihn als Graphiker beurteilen. Graphische Gewohnheiten hat er auch in die farbige Ausführung übernommen, z. B. ein auffallend häufiges Operieren mit Konturierungen und Schraffierungen. Bei Wandmalereien eigener Erfindung scheint er das Grisaille bevorzugt zu haben. Wenigstens gibt es eine Reihe von Werken in dieser Technik, die er mit seinem Namen gezeichnet hat (Dogenpalast, Sala del Senato, zwei kleine Bilder: Cicero und Demosthenes als Redner. — Udine, Chiesa della Purità, acht Wandfresken. — Ehemals in der Villa der



Abb. 6. Domenico Tiepolo. Die heilige Nacht
Stockholm, Nationalmuseum

Familie Tiepolo in Zianigo, Wand- und Deckenfresken). Ein wirkliches Farbengefühl besitzt er nicht. Über den Bildern der Via Crucis liegt ein gewisser trüber Ton. Sie sind flott gemacht, haben aber etwas Fahriges und Unbestimmtes. Weit unterlegen ist er dem Vater in der Komposition. Es fehlt ihr jener Rhythmus, den dieser in alles hineinzulegen wußte. Domenico stellt gewöhnlich ein paar einzelne Figuren in den Vordergrund, die im Verhältnis zu den dahinter befindlichen viel zu groß und massig erscheinen. Es ist keine Ausgeglichenheit in der Anlage. Und dann ist er in allem viel bizarrer als Giovanni Battista.

Haben wir die Gewölbemalereien des Chors als Arbeiten Domenicos um das Jahr 1746 festgelegt, so dürfen wir weiter fragen: müssen die darunter befindlichen, auf Entwürfe Giovanni Bat'istas zurückgehenden Wandfresken, das Martyrium, die Belagerung und die beiden Grisaillen zu derselben Zeit entstanden sein? Sie hängen mit der Deckendekoration nicht unmittelbar zusammen. Von dieser Seite aus ergäben

sich also keine Schwierigkeiten, sie anders zu datieren, falls Anhaltspunkte dafür zu finden sind. Solche lassen sich einmal aus dem Stilcharakter der Skizze für das Martyrium ableiten. Diese scheint mir ihren künstlerischen Eigenschaften nach in die fünf-



Abb. 7. Domenico Tiepolo. Radierung

ziger Jahre zu gehören. Mit den Arbeiten Giovanni Battistas in dieser Epoche weist sie die nächsten Zusammenhänge auf. Sie setzt die völlige Beherrschung aller ihm zugänglichen Mittel voraus. Die Verve, mit der sie hingeschrieben ist, die mit wenigem so viel sagenden skizzenhaften Andeutungen sprechen, glaube ich, für die Zeit höchster künstlerischer Reife, leichtester Ausdrucksfähigkeit. Dem farbigen Eindruck nach stehen

ihr die beiden Karnevalsbilder im Palazzo Papadopoli besonders nahe, die sich einst im Besitze des Grafen Algarotti befanden, der sie 1761 in einem Brief an Mariette »i più belli polcinelli del mondo« nannte. Hier finden wir eine ähnliche Kombination von Farben, denselben fetten Auftrag, dieselbe ungemein flotte und virtuose Strichführung. Das eine der beiden Gegenstücke, die in einem kleinen Raume des Palastes leider sehr dunkel hängen, »der Charlatan« (Abb. 5), ist auf dem Banner 1756 datiert. Auf diesem Bilde findet sich auch eine äußerliche Übereinstimmung mit dem Martyrium in Brescia. Der junge Mensch mit verlorenem Profil in der Mitte, der die rechte Hand auf den Zaun stützt, steht fast in derselben Haltung auf der linken Seite des Martyriums neben der Rückenfigur des Orientalen. Daß solch eine Modellfigur bei verschiedenen Gelegenheiten Verwendung fand, ist im Tiepoloatelier nichts Seltenes. Wir begegnen der Gestalt noch einmal in der Versammlung der Maltheserritter, »Consilium in Arena«, des Museums von Udine. Das leider nicht gut erhaltene Bild, eine herrliche Ruine, ist stilistisch den beiden Karnevalsszenen verwandt und, wie wir sicher wissen, nach 1748 entstanden. Der Junge steht hier wieder an auffälliger Stelle, fast gerade in der Mitte, da, wo hinter dem Stuhl des Mannes mit der Allongeperücke ein kleiner Zwischenraum in den hinteren Reihen sich bildet.

Der Bursche, der immer in derselben Tracht mit kurzem Wams, bloßen Armen und Beinen auftritt, ist ein Negertypus. Es sei gestattet, über ihn bei dieser Gelegenheit eine Vermutung auszusprechen. Vielleicht dürfen wir in ihm den Mohren Alim, Tiepolos Diener, erkennen, den er als Modell benutzte. Er ließ ihn im Jahre 1741 im Alter von ungefähr 17 Jahren taufen; 1749 ist er gestorben [1]. Auch bei Domenico tritt die Figur auf. Auf dem Bilde der Geburt Christi im Nationalmuseum von Stockholm [2] hat er sie in Verbindung mit der Rückenfigur des Orientalen aus dem Brescianer Martyrium fast genau übernommen (Abb. 6). Aber hier kann man so recht den Abstand des Sohnes vom Vater in der Qualität erkennen.

Können wir die Rückenfigur als den jungen Mohren Alim — oder, wie er nach seiner Taufe hieß, Zuane Domenico — in Anspruch nehmen, so ist es wohl nicht unwahrscheinlich, ein Porträt von ihm in Vorderansicht in einer Radierung Domenicos unter den nach Gemälden seines Vaters gestochenen Charakterköpfen [3] zu sehen. Es ist das Brustbild eines jungen Negers (Teil I Nr. 20, De Vesme 136. — Abb. 7), der dieselben kurzen Ärmel trägt wie auf den Rückenfiguren. Hier ist ein Pelzmantel über dem Rock drapiert.

Kehren wir nach dieser kleinen, in das Atelier Tiepolos unternommenen Abschweifung zu unserer Martyriumsskizze zurück. Wenn es wahrscheinlich ist, daß sie ihrem Stilcharakter nach in die fünfziger Jahre gehört, so läßt sich damit eine Nachricht, die wir über einen Aufenthalt Giovanni Battista Tiepolos in Brescia haben, kombinieren. Am 14. März 1759 beginnt er einen Brief aus Venedig an den Abt Frugoni in Parma [4]: Ritornato da Brescia ritrovai, ecc. Und nichts würde, wie ich glaube, dem widersprechen, daß die Farbenskizze und die Wandfresken in SS. Faustino e Giovita am Ende der fünfziger Jahre entstanden sind. Damit würde es sich auch leicht erklären, daß in Chizzolas 1760 erschienenem Führer durch die Kunstwerke Brescias die

---

[1]) Urbani de Gheltof, Tiepolo e la sua famiglia, Venedig 1879, S. 87.

[2]) Ich kenne das Bild nur nach der Photographie; aber schon daraus kann man sehen, daß es nicht von Giovanni Battista, sondern von Domenico herrührt.

[3]) Raccolta di teste dipinte dal signor Giov. Batt. Tiepolo, ecc.

[4]) Corrado Ricci, I rapporti di G. B. Tiepolo con Parma, Parma 1896.

Wandbilder noch nicht erwähnt sind. Die Niederschrift dieses Buches muß spätestens Anfang 1760 beendet gewesen sein, da vom Mai des Jahres die vorgedruckte Erlaubnis der Zensurbehörde datiert ist.

Zum Schluß sei noch auf eine Erscheinung hingewiesen, die den meisten Betrachtern der Farbenskizze aufgefallen ist: ihr Rembrandtesker Charakter. In der Art der breiten Skizzierung, gewisser Kombinationen unbestimmter Töne, der Lichtführung



Abb. 8. Domenico Tiepolo. Radierung

(namentlich auf der rechten Seite), sowie in einzelnen Greisenköpfen macht sich ein Anklang an Rembrandtsche Kunst bemerkbar. Das ist keine Ausnahme bei Tiepolo. Rembrandt muß in dem Atelier eine gewisse Verehrung genossen und für manches als Vorbild gedient haben. Die Radierkunst der Tiepolo ist ja wohl auch in gewisser Weise durch ihn beeinflußt worden. Besonders gern scheint sich Giovanni Battista bei gewissen Charakterköpfen von jüdisch-orientalischem Typus an Rembrandtsche Judenköpfe angeschlossen zu haben. Durchblättert man die von Domenico radierte Raccolta di teste[1]), die einen Teil des Typenschatzes seines Vaters enthält, so fühlt man sich angesichts der bärtigen Greise nicht selten an Rembrandt erinnert. Eine unmittelbare Entlehnung fällt ohne weiteres auf. Dem alten Mann mit Turban und Brustschmuck (I. Teil Nr. 24, De Vesme Nr. 140. — Abb. 8) diente als Vorlage Rembrandts Rabbiner bei dem Herzog von Devonshire in Chatsworth (Abb. 9), ein im XVII. und XVIII.

[1]) Vielleicht entstand die erste Serie teilweise in Spanien. Cean Bermudez schreibt in seinem Diccionario: grabò veinte y seis cabezas de caractéres extraños con bastante espíritu y gusto pintoresco.

Jahrhundert durch viele Kopien bekanntes Bild (eine Kopie in Turin). Im Typus und Kostüm findet sich eine weitgehende Übereinstimmung. Domenico ist mit dieser Richtung natürlich wieder nur der Interpret seines Vaters. Man kann sich gut vorstellen — namentlich wenn man die Zeichnungen und Farbenskizzen Giovanni Battistas kennt —, daß dieser genialste Malerfürst des XVIII. Jahrhunderts in dem Holländer als Kolorist einen Wahlverwandten erkannte.



Abb. 9. Rembrandt. Rabbiner. Chatsworth

Vielleicht ist durch Vermittlung Tiepolos auch das Rembrandteske in die Kunst Fragonards gekommen, wie es vor allem seine Federzeichnungen offenbaren. Ihm hatte der Franzose ungemein viel, vielleicht das Beste für seine malerische Entwicklung zu verdanken. Tiepolo fixe mon attention, rief er während seines Aufenthaltes in Venedig aus. Und wie nahe steht z. B. ein Kopf wie der des bärtigen Orientalen auf einer Louvre-Zeichnung (Braun 679) Orientalenköpfen Tiepolos.

Immer deutlicher wird es, wie der Genius Rembrandts über gewissen koloristischen Erscheinungen des XVIII. Jahrhunderts geleuchtet hat[1]. Auch der Italiener Tiepolo hat ihm gehuldigt, und manches, was ihn an ihm interessierte, hat er für seine ganz anders geartete Kunst verwertet.

[1]) Über Einwirkungen Rembrandts auf die deutsche Kunst des XVIII. Jahrhunderts vgl. meinen Aufsatz über Gottfried Schadow, Deutsche Rundschau, April 1909, S. 108.

DIE KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM

VON RICHARD HAMANN

(*Schluß*)

2. Seiten- und Querschiffe

Gegenüber den Erwartungen, die ein französischer Kathedralgrundriß in uns rege macht, daß der Chorumgang die Fortsetzung der Seitenschiffe bildet und sie, der zentralisierenden Tendenz des Querschiffes entgegenarbeitend, in eine einheitlich durchlaufende Flucht hineinbezieht, enttäuscht die Weite der Seitenschiffe, die in breiten Öffnungen ihren Raum in das Quer- und Mittelschiff ausströmen, wie es westfranzösischen und westfälischen romanischen Hallenkirchen entspricht (Abb. 114). Diese Öffnungen bedingen eine ungeteilte Raumbildung und Einwölbung der Joche der Seitenschiffe, wie sie nach Ausweis der Kapitelle ursprünglich beabsichtigt war. In hochgotischer Zeit sind für ein fünfteiliges Gewölbe Konsolen zwischen die Pfeiler der Außenwand gelegt worden, die alle ein anderes, späteres Ornament zeigen als das rheinisch-westfälische.



Abb 114. Magdeburger Dom. Blick vom südlichen Seitenschiff ins nördliche Seitenschiff und südliche Querschiff



Abb. 115. Magdeburger Dom. Nordseite mit Ostturm und Paradies

Die Rekonstruktion des ursprünglichen Grundrisses durch Aufdeckung der Grundmauern zeigt, daß auf einen ersten Plan mit Zwischenstützen im Mittelschiff ein zweiter folgte, der durch Ausschaltung der Zwischenstützen, Erhöhung der Pfeiler und Verbreiterung der Seitenschiffe ein Raum- und Arkadensystem von weitausholender Mächtigkeit bedingt hätte, wie es in durchgeführter Weise der Dom zu Münster enthält[1]). Diese analoge Tendenz zum Münsterer Dom hatten schon Dehio und Dohme betont, ersterer in der Meinung, es handele sich um selbständige Regungen desselben Stilgefühls. Die Kapitelle aber klären den Fall auf und lassen diese Planänderung nicht — wie Hasak will — dem Baumeister des Bischofsganges, also der dritten Bauperiode, angehören, sondern der rheinisch-westfälischen, deren direkte Beziehung zu Münster und Westfalen feststeht. Dieser rheinisch-westfälische Einfluß hat sich nur bis zum ersten südlichen und dem dritten nördlichen Joch der Seitenschiffe erstrecken können, vermutlich, weil die alte Rundkirche St. Nicolai dort ein Hindernis bot, und wieder nur bis zur Höhe der Kapitelle. Die längsoblongen, fast quadratischen Joche, auf die das System in Haupt- und Nebenschiffen hinweist, sind durch eine fünfte Rippe auf den zwischengelegten Konsolen gespalten. Wie aber die Gewölbe in Haupt- und Nebenschiffen nach dem ersten Plan ausgesehen haben würden, das lassen mit dem Dom von Münster

[1]) Vgl. »Die Ausgrabungen im Dom zu Magdeburg aus neuerer Zeit« vom Kgl. Baurat Harms. Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg. 1903, S. 356ff.

einige westfälische Kirchen ahnen, wo über quadratischem Grundriß steigende Gewölbe mit Diagonal- und Scheitelrippen an kuppelartig gedeckte Kirchen erinnern (vgl. Abb. 116). Ähnliche Gewölbe mit Scheitelrippen oder Ansätzen zu solchen decken auch den Dom zu Naumburg. Auch hier sind die dünnen, rein dekorativen Rundstäbe, diese nicht mit der Mauer bündigen, nur untergelegten Scheitelrippen ein Beispiel für eine spezifische Eigentümlichkeit der rheinisch-westfälischen Schule.

Da die Querschiffe keine niedrigen Pfeiler aufweisen, nur Hochschiffsdienste, so verlassen uns hier die Kapitelle. Ob aber nicht auch hier eine Änderung der ursprünglichen Disposition eingetreten ist, das lassen die Kapellen erwägen, die nördlich und



Abb. 116. Dortmund. Rainoldikirche

südlich neben den Eingängen zum Chorumgang in die Wand eingelassen sind, Rundnischen mit spitzbogigem Halbkuppelgewölbe und mit eingelegtem *kapitellosem* Rundstab in der umsäumenden Mauer (Abb. 117). Diese Nischen bringen in die frühgotische Anlage das burgundisch-romanische Grundrißschema der Nebenchöre hinein, wie es nach Dehio auch in der älteren Anlage von Münster bestand, in einigen kölnischen Übergangsbauten sich ebenfalls findet, in Verbindung mit einem Chorumgang in der burgundischen Kathedrale von Langres. Von den kleinen, in dieser größeren ausgesparten Wandnischen hat die eine ein unverkennbar rheinisches Charakteristikum, einen Rundstab im Scheitel des Mauerbogens, den »besant« genannten Zierat rheinischer Gurtbogen, den Scheitelrippen zu vergleichen (vgl. Abb. 116). Proportion und Verbindung zwischen der Nische und der Arkade des Umganges sind keineswegs so, als ob sie einem Gedanken angehörten. Für das gebundene System des ersten Architekten hätten sie keinen Raum gelassen. Es fehlt daher auch zwischen ihnen eine Stütze für

das Gewölbe. Die jetzige Anordnung setzt wieder ein einziges quadratisches Gewölbe über dem nördlichen Querschiffsflügel — Münster und Naumburg analog — voraus.

Als Hauptleistung rheinischer Architektur wies sich aber bereits in den Kapitellen das Triforiumfenster im nördlichen Querschiff aus, eine dem Spitzbogen zum Trotz



Abb. 117. Magdeburger Dom. Ostwand des nördlichen Querschiffes

romanische Fenstergruppe; zwei Mauerbogen werden von einem größeren vorspringenden Bogen umfaßt und verlaufen *ohne Deckplatte* nach unten in Säulchenbündel, die in der Mitte aus vier, an den Seiten aus zwei Säulchen bestehen. Es ist die romanische Fensterbildung des Chores, der Wandabtreppung und des absatzlosen Verlaufens eckiger Mauerformen in runde Stützen. Die Säulen sind von der zierlichen Eleganz der Säulchen an Triforien, Turmfenstern und Zwerggalerien rheinischer Übergangsbauten. Wie am Rhein die Säulchen gern monolit und aus besonderem Stein (Schiefer, Basalt) gearbeitet wurden, so sind hier neben sorgfältig zubehauenen und geglätteten Sandsteinsäulchen einige der Marmorsäulchen verwendet, die vielleicht einen Ambo des ottonischen Baues tragen. Mit diesem Triforiumfenster bricht im Innern die zweite Bauperiode ab[1]).

[1]) Die Daten, die durch die Beziehungen dieser Bauperiode zu St. Andreas in Köln, Münster i. W., Brandenburg a. H. dargeboten werden, reichen von der Gründung von St. An-

Außen ist noch im gleichen Geiste der Rundbogenfries[1]) unter dem das Erdgeschoß abschließenden Gesims des nördlichen Ostturmes konzipiert (Abb. 115). Wie in dem Triforiumfenster ist eine Bogengruppe von größerem Bogen umspannt; nur sind die Bogen rund statt eckig und auf Konsolen statt auf Säulchen gestellt, Konsolen, die teilweise dieselbe schwere Knollenbildung aufweisen wie die Knollenkapitelle der rheinisch-westfälischen Meister und ein Zapfenschlußstein des Chorumganges.

Die Portale innerhalb des Teiles, der der ersten und zweiten Bauperiode angehört, erglänzen sämtlich im Schmuck der rheinisch-westfälischen Meister und ihrer Genossen, des Meisters des Magdalenentympanons und des französischen Meisters. Die kleinen Portale im Innern sind reich ornamentiert, in der durchlaufenden Kapitellzone, im Tympanon, das mit Ranken gefüllt ist, und in den Rundstäben, die als gedrehtes, mit Kehle und Rundstab wechselndes Stabbündel gebildet, mit sich kreuzenden Ranken umwunden, von Schuppen übersät oder in kleine von Blattknospen gebildete Knollen aufgelöst sind (Abb. 40, 60). Allein das Magdalenentympanon ist von schlichtem Rundstab umrahmt. Es sind Zierstäbe, wie sie an rheinischen Portalen leicht nachzuweisen sind[2]). Die Innenportale des Chorumganges haben alle dieselbe Anlage: zurückfluchtende Türwand, in die Ecken monolithe Säulen mit spitzbogigen Rundstäben hineingestellt und die Mauerecke des Bogens in schöner, in das Portal hineinleitender Weise durch eine karniesartige Hohlkehle abgefast, die nach unten in ein aufgerolltes Blatt — wie ein großer Teil der Eckblätter der Säulen — verläuft[3]). Das schöne Portal im südlichen Seitenschiff (Abb. 66) hat die Abtreppung der Wand verdoppelt. Es zeigt recht deutlich, wie auch dieses frühgotische System von Säulen und Rippen immer noch mehr ein Ziermotiv als ein tektonisches Gerüst ist, eine abwechslungsvolle Rundform innerhalb von eckigen, und so in romanische Massen und Mauern hineingestellt wie die Säulchen und Bogen der Chorkapellen. Daher ist es denn auch begreiflich, daß die für die Struktur gotischer Portale wichtigsten Formen am reichsten und spielerischsten geziert wurden.

Puritanisch streng mutet gegen diese kleinen schmucken Portale das Südportal der Kirche (Abb. 118) an. Der Typus ist derselbe wie im Innern das abgetreppte Säulchenportal; nur wirken alle Formen infolge der Erhöhung des Portals schlanker und zierlicher, stärker im Sinne des Übergangsstiles. In der Fortführung der äußeren Säulen in Gewölberippen ähnlichen Profiles wie im Innern schließt sich das Portal an Vorhallenportale in dem rheinisch bedingten Trebitsch, in St. Martin in Köln und vor allem in Naumburg an. Mit dem Portal im Sockel zusammengefaßt sind die beiden anschließenden Pfeiler des Kreuzganges, eckige Pfeiler, begleitet von Säulchen mit einheitlich durch-

---

dreas 1220 bis 1235, der Stiftung eines Altares in die bunte Kapelle in Brandenburg, genügen also nicht, den von Dr. Rosenfeld, Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, 1909, 1, urkundlich für den ganzen Chorbau festgelegten Zeitraum näher zu bestimmen.

[1]) Derselbe Rundbogenfries in Münster in der Mauritzkirche.

[2]) Der Schuppenstab in Laach, die Rankenkreuzung in Bonn, Andernach, dem rheinisch beeinflußten Lübecker Portal, in St. Martin in Köln, wo sie mit dem Knollenstab das Portal der Westvorhalle schmücken, Knollen- und Rankenstab in Limburg a. d. Lahn usw.

[3]) Das kleine Portal im Ostchor des Naumburger Domes hat dieselbe Anlage, mit dem Unterschied, daß die Kapitelldeckplatte auf die Hauptwand bis zur Grenze des Blendbogens hinübergreift, und daß auch die Mauerecke neben den Säulen in derselben Weise abgeschrägt ist wie am Bogenfeld. Ersteres entspricht rheinischer Gewohnheit noch mehr als die Magdeburger Art; letzteres, wie überhaupt die Abfasung der Wand, ist am Niederrhein weniger geläufig als in mittelrheinischen Bauten und bereits vorher in Sachsen heimisch.



Abb. 118. Magdeburger Dom. Portal des Südquerschiffes

geführtem Kapitell [1]), und einen in der Art der kleinen Portale abgefasten Gurtbogen tragend. Die Kreuzgangspfeiler sind um die Hälfte niedriger als die Portaldienste. Würden sie dieselbe Höhe und dieselbe Kapitellzone haben, so würde das Bild dem Vorhallenportal von Laach sehr entsprochen haben.

Die Kapitelle am Portal sind von der Art der rheinischen, französischen Meister und des Magdalenentympanons, aber von so flüchtiger Arbeit, daß keine direkte Beteiligung der Meister selber anzunehmen ist. Die Kreuzgangspfeiler sind mittelrheinisch ornamentiert (Abb. 31, 32). Es ist dieselbe Werkstatt wie in und an den Chorkapellen.

Im Kreuzgang aber wie außen an den Chorkapellen fallen einige Kapitelle aus dem charakterisierten Typus heraus, haben aber alle das Eigentümliche wie die Kapitelle im Triforiumfenster, einige an den Portalen und in Münster in den Arkaden der Seitenwände der Vorhalle, ohne Deckplatte zu sein.

[1]) Es ist eine in der mittelrheinischen Architektur beliebte Pfeilerbildung.

Drei Kapitelle von den äußeren Chorkapellenwänden heben wir hervor. Sie haben das Eigentümliche, daß der Kelch sehr hoch geführt ist und jedesmal von breiteren Blättern bestanden ist, zwischen denen dünnere Stiele oder Blätter mit kräftiger Rippe emporsteigen (Abb. 119, 120, 121). Das Blattkelchkapitell der Antike ist hier am meisten erhalten, nur etwas ins gotisch Schlanke umgesetzt; es sind nicht die breiten Akanthusblätter. Bei dem einen (Abb. 119) sind die lanzettlichen Blätter, mit einer Riefe


119


120


121



122


123


124


125

Abb. 119—122. Magdeburger Dom. Chorkapellen außen
Abb. 123. Chartres, Kathedrale. Nordtransept, Vorhalle
Abb. 124. 125. Magdeburger Dom. Kreuzgang, Nordflügel

statt der Rippe, leicht gewellt, wie die Ränder von Erlenblättern; die Stiele entsenden rein gezeichnete Voluten nach den äußeren Ecken, nach innen kleine sich zuneigende Blättchen. Ob es Zufall ist oder auf bestimmteren Beziehungen beruht, daß diese Blätter so sehr den Blättern der Kapitelle in St. Alpin in Châlons-s.-M. gleichen, müssen wir dahingestellt sein lassen. Im zweiten (Abb. 120) ist das Blatt geteilt wie ein Akazienblatt; ein dicker, geriefelter Stengel, einem Palmenwedel ähnlich, legt sich mit seinen Zweigen zur Seite. Zwischen und hinter den Blättern steigen an kerzengeradem Stengel sternförmige Blüten auf. Am wenigsten antik ist das letzte Kapitell (Abb. 121), an dem zwischen den niedrigen, gerieften Kelchblättern höhere, dick und kantig gerippte, breite Blätter aufsteigen, die sich um die Blockecke herumbiegen und dabei ausbeulen, wie spätgotisches Kriechblumenblattwerk. Zwischen ihnen hängen glockenförmige Blüten herab. Für das gebeulte Blatt — die fremdeste Idee in diesem Ornamentkreise — kann ein Kapitell am Portal des Nordtranseptes in Chartres das Vorbild geboten haben (Abb. 123). Ähnliche Formen begegnen einem in der Kathedrale von Châlons-s.-M. und im Dom zu Paderborn. Da die Blüten, Sterne und Glocken oft Kapitelle des Meisters des Magdalenentympanons zieren, da das Blattwerk den reich gezackten lanzettlichen Blättern desselben Meisters am nächsten kommt, so könnte es sein, daß dieser Meister, den wir in Chartres glaubten, hier seine französischen Anregungen am reinsten verarbeitet hat. Im ganzen ist der Eindruck der Kapitelle ein vorgeschrittenerer als der des Chorumganges, wenn auch die Geschlossenheit der Form und die reine Zeichnung sie in den Umkreis frühgotischer Ornamentik leicht einbeziehen läßt. Dafür spricht, daß das Kapitell mit den gewellten Blättern am Fenster des Südquerschiffes ähnlich vorkommt. Dagegen gehören einige Kapitelle an den Chorkapellen ohne weiteres zu der rheinisch-westfälischen Gruppe (Abb. 122).

Im Kreuzgang ist ein reines Stengelkapitell (Abb. 124) ganz originell aus Blättern gebildet, die sich wie eine Tüte zusammengerollt und dabei die Blattlappen der einen Seite in die Lücken der anderen geschoben haben. An einem anderen Kapitell (Abb. 125) lassen aufrechtstehende schmale Blätter ihre Spitzen nach vorn fallen (leider alle abgeschlagen); von den unteren Ecken steigen Ranken auf, deren schwungvolle Voluten dadurch motiviert werden, daß eine Figur sie mit den Armen umschlingt und nach innen zieht. Mit den Beinen steht sie in den Lücken zwischen den zusammengewachsenen Blättern. Daß das in Frankreich häufige Motiv in St. Gereon in Köln und in Gelnhausen sehr ähnlich vorkommt, sei erwähnt. Ein Kapitell in der Kapelle von St. Andreas hat dieselben sich nach oben verbreiternden, senkrecht emporsteigenden Blätter, das mittlere mit einer Reihe feiner Bohrlöcher, die überfallenden Spitzen ebenfalls ausgebrochen. Faltenstil und Haarbehandlung der zu kleinen Figur lassen keinen sicheren Schluß auf einen Meister zu, doch fügt es sich ohne weiteres der rheinischen Ornamentik ein.

Im Kreuzgang sind nur die ersten drei westlichen, zwei östlichen Joche der Innenwand des Nordflügels bis zum Gewölbeansatz in dieser Zeit vollendet; die Fensterwand und die Gewölbe sind später vollendet. Im Innern der Kirche sind die Seitenschiffspfeiler der Außenwände bis zum vierten Pfeiler nördlich, zum zweiten südlich, in dieser Periode aufgeführt, der zweite nördlich später hochgotisch erneuert. Die Pfeiler haben dieselbe einheitliche Behandlung wie die der äußeren Chorumgangswand (Abb. 33, 132, 136). Wie die erste Bauunterbrechung gibt sich auch die zweite kund durch eine Vermischung und Verwirrung der Formen an den inneren Pfeilern der Seitenschiffe (Abb. 77 u. 79). Bossierte Stücke sitzen zwischen fertigen. Motive heterogenster Art stoßen aneinander. Stücke, von denen man überzeugt ist, daß sie für den Um-

gang hergestellt sind, sind hier untergebracht. Lücken, die sich zwischen den Blöcken ergaben, sind in flüchtiger, roher Weise ausgeflickt, teils mit Fragmenten anderer Blöcke, teils mit schnell hergestellten Ersatzstücken. Alles an diesen Langhauskapitellen gemahnt an die Aufsammlung der Reste einer ungeordneten Hinterlassenschaft. Die Künstler, die das Feld ihrer Tätigkeit für immer verließen, sind der Magdalenenmeister, der westfälische, mittelrheinische und vielleicht auch der französische. Von ihnen enthält die Empore des Chors nichts bis auf ein Kapitell und zwei Basen an der Concha, die in der Art des feingeteilten französischen Laubes dekoriert sind. Es gab aber auch wertvollere Stücke in dem Nachlaß als die Kapitelle, die nicht an ihren vorgesehenen Platz kamen. Merkwürdigerweise waren es hauptsächlich figürliche Sachen: der Kragstein mit der Inschrift »Bohnensack«, das Fenster mit den Köpfen, die Madonna auf dem König und vor allem das Portal des französischen Meisters, das die anderen Portale durch den reichen figürlichen Schmuck übertroffen hätte. Welche Gründe mögen den schnellen Aufbruch herbeigeführt haben? Mangel an Geld, weshalb man vor allem die Meister kostbaren Schmuckes entließ und sich mit schäbigen Resten begnügte? Oder war es vielleicht die Gesinnung des neuen Herren, des Bauleiters der dritten Periode und Erbauers des Bischofsganges, der diese Meister nicht duldete? Der Bischofsgang ist arm an figürlicher Plastik. Der Matthäusengel und das französische Kapitell sind die einzigen figürlichen Stücke. Die Ornamentik ist schlicht, puritanisch im Geiste der *Zisterzienserkunst* gehalten. Ist es vielleicht die Abneigung gegen figürlichen Schmuck gewesen, die die Fortsetzung des Figurenportales, die Verwendung der Kopfnische, des figürlichen Kragsteines untersagte und damit auch die Meister von der Schwelle trieb, die in solchen Arbeiten ihr Bestes gaben? Wir wissen es nicht; es bleibt eine Vermutung. Daß aber das kühle und strenge Südportal schon unter der Herrschaft dieses Meisters entstanden ist, würde seine Armut wohl erklären. Das Tympanon ist leer, mit einer einfachen Hohlkehle umsäumt. Die Kapitelle sind spröder und nichtssagender als sonst, und die kleinen Köpfchen, in die die innersten gekehlten Bogenleibungen auslaufen, sehen aus wie ein Einschmuggeln verbotener Ware.

3. Der Bischofsgang

Bei der Anlage des Bischofsganges scheint man in Verlegenheit gekommen zu sein. Vielleicht versagte hier der Plan des ersten Baumeisters, an dessen Anlage man sich im Chorumgang halten konnte. Vielleicht glaubte man in seinem Sinne zu handeln, als man das System mächtiger Pfeiler mit starken Vorlagen auch in das zweite Geschoß herübernahm. Am nördlichen Eckpfeiler finden sich unbenutzte Säulenbasen von der Dicke der Wandvorlagen des Umganges. Am Pfeiler neben dem Triforiumfenster ist die Basis weggeschlagen. Der Zwischenpfeiler hat ein anderes Sockelprofil, das des Bischofsganges, während die Hauptpfeiler die attische Basis des Chorumganges wiederholen. Es waren also Arkaden von der Breite des Umganges beabsichtigt. Man scheint dann daran gedacht zu haben, mit einem rheinischen Triforium fortzufahren und vielleicht Laufgänge hinter Wandarkaden auf hochgesetzten Säulchen wie in Münster und rheinischen Kirchen um das Quer- und Mittelschiff herumzuführen (Abb. 117). Die Laufgänge selber sind im Querschiff vorhanden. Ein Schwanken zwischen zwei Extremen. Beides ging nicht, und so sah man sich nach Hilfe um, vielleicht um mit dem Bau des ersten Meisters ins Reine zu kommen, nach einem Meister, der sich wie dieser auf die moderne gotisch-französische Kunst verstand. Hier ist die eigent-

liche Unterbrechung der zweiten Bauperiode zu suchen, hier setzt der neue Architekt ein. Durch Hasak wissen wir, andere, P. F. Schmidt, P. J. Meier, haben es bestätigt, daß die Wahl auf den Erbauer des Maulbronner Paradieses fiel.

Sicherlich war die Wahl eine glückliche. Die Bauglieder kräftigen sich wieder und harmonisieren dadurch stärker mit den Pfeilern des Umganges als die rheinischen Zierglieder (Abb. 117). In Säulenbündeln und robusten Rippen drängen sie die Wand zurück. Schwer, fast romanisch in ihrer Bildung bringen sie sich kräftig zur Geltung und erzeugen — was im Chorumgang so sehr fehlt — den frühgotischen Eindruck



Abb. 126. Magdeburger Dom. Nördlicher Teil des Bischofsganges

eines herrlichen Gerüstes (Abb. 126 u. 128). Der Gliederstil hat über den Massenstil gesiegt. Die Säulen bekommen ihre eigenen Sockel. Die Gurte sind nicht mehr eckig, von Rundstäben begleitet, sondern mit Hilfe von tiefen Kehlen erscheinen aus der Mauermasse die Rundstäbe gleichsam herausgepreßt. Die Kehlen selber sitzen so zwischen kurz herausgekerbten Stegen, als ob sich die Masse zwischen den Rundstäben zusammenziehe und elastisch umbiege. Die gotische Kelchform liegt allen Profilen zugrunde. Fein wird unterschieden zwischen breiteren Gurten, einer Doppelkehle zwischen Eck-Rundstäben, und schmaleren Rippen, ein Rundstab, durch tiefe Kehlen von vorbereitenden runden Leisten getrennt, das sehr reich und kraftvoll wirkende Profil des Maulbronner Kreuzganges (Abb. 127). Daneben ein einfacheres Rippenprofil des Paradieses in Maulbronn, ein breiter Gurt von schmalem Steg, gescheitelt zwischen elastischen Hohlkehlen (Abb. 128). In den Fenstern neben ein-

fachen Rundstäben in einer Wandabtreppung auch die Auflösung der Mauerkante selber zu einem Rundstab zwischen Kehlen. Die Kämpfergesimse der den Rippen und Gurten untergestellten Säulen sind nicht mehr umgekehrte attische Basen, sondern nehmen die aufsteigende, überbiegende Form des Kapitellkelches auf. Im Astragal kehrt diese Form noch einmal wieder. Es ist das Kämpferprofil des Refektoriums in Maulbronn, in Magdeburg zuerst zu finden an dem Südportal und an dem Rundbogenfries der Chorkapellen. Außen ebenfalls ein gotisches Gerüst (Abb. 108). Strebepfeiler mit Satteldächern, die sich zur Lilie zuspitzen. Die Fenster wie innen nach dem Chor zu erfüllt von kräftigen spitzbogigen Rundstäben auf schlanken gewirtelten Säulen. Darüber ein Hohlkehlengesims, dessen Ecken ähnlich aus der Wand heraus-



Abb. 127. Magdeburger Dom. Bischofsgang, Nordwand

stoßen wie die Blätter eines aufrechten Knollenfrieses. Als Dachbekrönung aufrechte kreuzförmige Zinnen.

Etwas Romanisches ist auch im Bischofsgang zurückgeblieben, romanisches Raumgefühl, das Verweilräumige, und romanisches Bogensystem, der Halbkreis. Die Kompartimente sind ausgesprochen zentralisierend organisiert, indem die annähernd quadratischen Joche ihre in der Mitte, unter dem Schlußstein, festhaltende Wirkung dadurch verstärken, daß der Architekt die Säulen so unverhältnismäßig niedrig hielt gegenüber den Rippen, die sich jetzt, uns umklammernd, tief von der Decke herablassen (Abb. 126, 129). Indem sie im Halbkreis ohne Brechung über den Schlußstein herübergeführt sind, wirken sie mehr im Sinne von über Kreuz gelegten, sich an den Ecken senkenden Stäben denn elastisch als aufstrebende vom Schlußstein mühsam zusammengehaltene Rippen. Wie die Stangen eines Käfigs greifen diese Rippen um uns herum, besonders schön in den ersten Jochen, wo ein siebenteiliges Gewölbe eines im Grunde achtteiligen Systems ein Gerippe wie von einer Kuppel gibt. Infolge dieser Konsequenz, alle Rippen und Gurte im Halbkreis durchzuführen, gerieten die Diagonalen länger als die Gurte,



Abb. 128. Magdeburger Dom. Bischofsgang, zentrale Partie



Abb. 129. Magdeburger Dom. Bischofsgang, südlicher Teil

deren Halbkreis oberhalb der Säulen endigte. Etwas pedantisch der strengen Rechnung nachgebend, daß dort, wo Bogen und senkrechte Form zusammenstoßen, eigentlich der Kämpferpunkt ist, markierte der Künstler diesen durch eine Art von Schaftring (Abb. 126, 127). In den Trapezfeldern des Umganges (Abb. 127) stellte er Säulen verschiedener Höhe unter die Rippen, erlebte aber die unangenehme Erfahrung, daß sich die Diagonalen auf diesen unregelmäßigen Feldern nicht in der Mitte schnitten, sondern dem Rande zu, so daß der Schlußstein herabrückte und sich schief stellte.

Die grandiose Raumwirkung ist die Hauptwirkung des Paradieses in Maulbronn. Die Sechsteiligkeit der Gewölbe findet sich dagegen erst im Kreuzgang und Refektorium. Die Beziehung zu Maulbronn wird durch die Kapitelle bestätigt. Die neuen Formen, die jetzt einziehen, sind ein schlankes Kelchkapitell mit leicht überfallendem Kelchrand, darunter ein Diamantring (Abb. 127). Ringsherum Blätter, die, unten breit, oben sich verschmälern und zur Knolle zusammenrollen, mit knorpligen Knospen zur Seite. Die Kelchblätter sind teils kanneliert, teils karniesartig gerollt. Einigen liegen gefaltete rundgekerbte Blätter vor (Abb. 127). In diesen Kapitellen drückt sich der neue, durchgeführte Gliederstil am energischsten aus. Daneben herrschen tektonische Stengelkapitelle sehr einfacher Art, indem die Blocksphäre markiert wird durch überfallende oder sich seitlich einbiegende Blattspitzen (Abb. 12) Das Zähe und Fleischige in dieser Blättern unterscheidet sie von der Kapitellen des Umgangs. Dieselbe einfache, tektonische Form klingt schließlich auch in einigen Ranken durch, die sichtlich aus diesen Formen entwickelt sind (Abb. 129). Die Kelchblockgrenze wird tektonisch von freien, seitlich sich biegenden Blättern gebildet, aber der Block ornamental von Ranken ganz einfacher Struktur gefüllt.


Abb. 130. Magdeburger Dom. Schlußstein im Bischofsgang

Dasselbe rundgewölbte Blattwerk, weniger frei aus dem Kelchblock herausgearbeitet und darin identisch mit einigen Maulbronner Kapitellen, findet sich schon an einem Kapitell des Fensters im nördlichen Chorumgang. Es mag, ebenso wie die Ranke des Akanthusmeisters, ein Ergänzungsstück vorstellen. Ob die alten und neuen Bauleute eine Weile zusammen arbeiteten, ob einige Eigentümlichkeiten, die sich in der Vorhalle zu Maulbronn noch nicht, erst im Kreuzgang und Refektorium finden, Errungenschaften aus Magdeburg sind, läßt sich bei dem Mangel haltbarer Chronologie schwer feststellen. Daß das Südportal in Magdeburg unter der Herrschaft des neuen Architekten vollendet wurde, hielten wir für wahrscheinlich. Zu denken gibt ferner, daß die schwere Fensterbildung im Innern, eingelegte dicke Rundstäbe mit Schlußringen im Scheitel (Abb. 117), sich an den Ostteilen des Domes von Münster und überhaupt vielfach in rheinischen und westfälischen Bauten findet, dagegen Maulbronn fremd ist. Die Schlußsteine (Abb. 130 u. 131) sind, wie in Maulbronn, tellerförmig und aus Ringen

zusammengesetzt, deren Blätter gekehlt sind und, frei gearbeitet wie die Knollenkapitelle, elastisch zum Kranze sich wölben.

Der Meister des Akanthus erscheint in Magdeburg im Gefolge des neuen Architekten. Aber dieser Meister des Akanthus ist nicht der einzige, der mit den Maulbronner Werkleuten zusammen arbeitet.

Ein Schlußstein ist ganz flach gehalten und mit ganz blöden diamantierten Haken besetzt (Abb. 133). Ähnlich einfach aus hufeisenartig gebogenen Blättern gebildet sind zwei der Baldachine über den im Chor eingemauerten Figuren (Abb. 135). Einige Kapitelle in den Fenstern des Bischofsganges haben die primitive Form aufrechtsteigender, facettierter Stengel mit symmetrisch zur Seite fallenden, rein ornamentalen Blattspitzen (Abb. 134). Der Kelch ist von gefalteten Blättern bestanden. Die Flachheit der Blätter, ihre zeichnerische, ornamentale Behandlung, die ängstliche Wahrung der Kelchblattform: alles wirkt im befangensten romanischen Charakter. Auch diesen Gesellen finden wir am Südportal beschäftigt, wo zwei Kapitelle durch starre Kelchblätter und steile Stengel mit symmetrischen Seitenblättern seine Hand verraten. Es scheint derselbe Steinmetz zu sein, der bereits im Umgang, besonders als Gehilfe des mittelrheinischen Meisters, mitgewirkt hat, der die kantigen und schlecht geschlungenen Ranken verschuldet und in seiner Primitivität nachgeahmt hat, was andere vorgearbeitet hatten. Ein Kapitell im südlichen Seitenschiff verrät sich im Mittelmotiv durch die dünnen fadenartigen Diamantstiele und seitlich hängenden Blätter als sein Werk, erborgt aber von dem westfälischen Meister und dem des Magdalenentympanon Motive (Abb. 136). Dessen flachste und ungelenkeste Kapitelle gehen vielleicht auch auf seine Mitwirkung zurück. Die Ornamentik der bunten Kapelle in Brandenburg ist wesentlich sein Werk. Ein hübsches Stück — wider Willen möchte man sagen — gelang ihm, als er seine Fäden über Kreuz legte und dadurch ein breites Kapitell mit einem anmutigen Netzwerk überspann (Abb. 132). Hat er die Baldachine über den Chorstatuen gearbeitet, so sind ihm auch die plumpen, grob gearbeiteten Figuren des Innozentius, Johannes, Mauritius zuzutrauen, deren Schilde von einer ähnlich flachen zeichnerischen Ornamentik mehr verunziert als geziert sind (Abb. 137). In demselben Felde, in dem sein Schlußstein hängt, ist das Rippenprofil sehr schlaff, breiig und ohne Analogie zu Maulbronn (Abb. 133). In Vezelay kommt es vor. Danach scheint es, daß innerhalb der architektonischen Gesamtanlage nicht nur im reinen Ornamentschmuck, sondern auch in den tektonischen Formen den einzelnen Mitarbeitern viel freie Hand gelassen wurde.

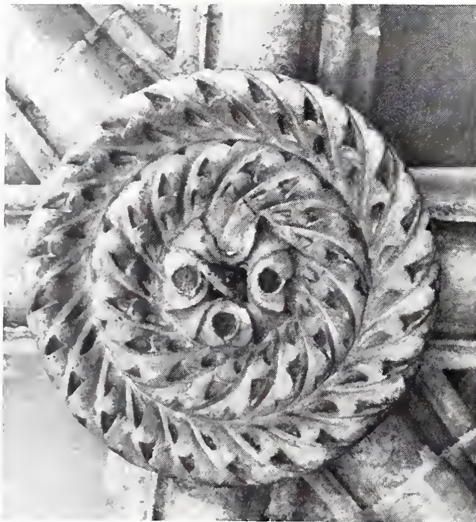


Abb. 131. Magdeburger Dom
Schlußstein im Bischofsgang

Das bestätigt sich auch sonst. Einige Schlußsteine hatten das Laub des niederrheinischen Meisters (Abb. 43, 47). Seine Hauptskulptur, der Matthäusengel, krönt das Gewölbe des zweiten südlichen Joches. Gurtbogen und Schildbogen in diesem Joche



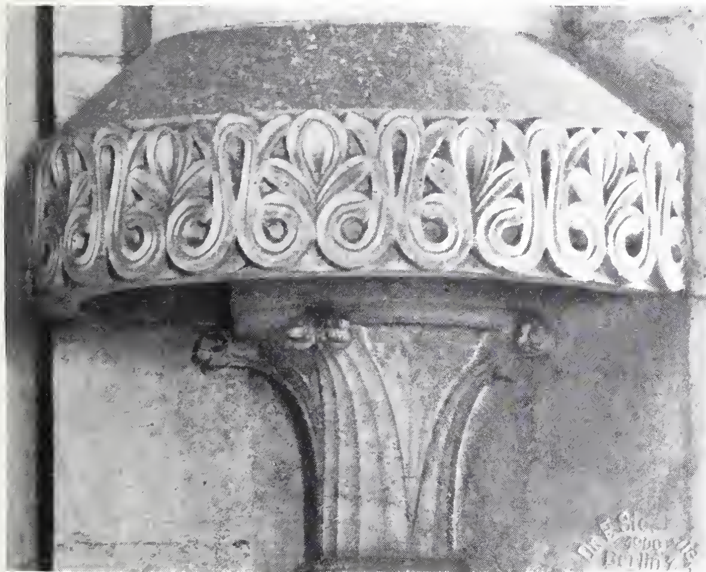
132



133



134



135



136



137

Abb. 132. 136. Magdeburger Dom. Kapitelle des nördlichen Seitenschiffes
Abb. 135. 137. Figur und Baldachin im Chor
Abb. 133. 134. Schlußstein und Kapitell im Bischofsgang

(Abb. 129) haben dieselbe unten verlaufende Eckkehlung wie die Gurte des Umgangs, einige mit zurückschlagendem Blatt an den Auslaufstellen wie die Portale in Magdeburg und Naumburg. Rippen mit einfacher oder karniesartiger Kehle entsprechen diesen Gurten.

In dem Joch mit dem guterhaltenen Blätterschlußstein ist das Rippenprofil eine Häufung von drei Wulsten, so daß die zwei Nebenrippen wie die Rundstäbe an Gurten die Hauptrippe nur begleiten, nicht vorbereiten. Die Rippe im mittelsten Joch, drei Wülste mit Diamantquadern zwischen sich, könnte auch erst von Magdeburg nach Maulbronn (Refektorium) importiert sein. Die Rippe des ersten südlichen Joches ist eine Mischung dieser Form und der des Maulbronner Paradieses, die in den beiden, das Mittelfeld flankierenden Jochen herrscht.

Auch sonst besteht eine starke Asymmetrie zwischen Nord- und Südflügel. Die dickwulstigen Fensterrundstäbe sind hier nicht mehr am Scheitelpunkt des Bogens durch einen Ring zusammengefaßt, und nach dem Querschiff zu gehen sie aus eingelegten Rundstäben in die schlankeren, aus der Wand vermittels der Kehle herausspringenden der Fenster über. Die Markierung der Kämpferpunkte an den Gurten — die Idee eines eigensinnig am Halbkreissystem festhaltenden Baumeisters — ist hier aufgegeben. Der Maulbronner Schlußstein im letzten südlichen Joch ist dem im ersten nördlichen Joch nachgeahmt, er sitzt nicht unter, sondern in den Rippen (Abb. 129).

Auch in der Außenarchitektur zeigt sich eine ähnliche Inkongruenz am nördlichen und südlichen Ostturm. Am zweiten und dritten Turmgeschoß ist das Gesims begleitet von Bogenfriesen, deren Profilierung und kräftig wulstige Bildung dem Formgefühl des Maulbronner Meisters entspricht (Abb. 115). Der obere Fries aber ist verdoppelt mit Hilfe einer spitzbogigen, auf Konsolen aufsitzenden Zwergakatur, wie sie an rheinisch-westfälischen Bauten dieser Zeit fast beständig vorkommt. Am Südturm ist dieser Fries allein verwendet.

Nach alledem können wir uns den Hergang so denken: Die Maulbronner Bauhütte trifft in Magdeburg mit Werkleuten der rheinisch-westfälischen zusammen. Das Südportal, die Profilierung des Rundbogenfrieses über den Chorkapellen verraten schon den Einfluß der neuen Werkstatt. Aber auch diese nimmt Elemente der Vorgänger in ihre Architektur hinein, wie die Wirtel im Scheitel der in die Fensterabtreppung eingelegten Rundstäbe. Ja, die Bogenfriese am nördlichen Ostturm können durch die ältere Bauperiode angeregt und nur in die Formensprache des Maulbronner Meisters übersetzt sein. Im ganzen herrscht in den beiden ersten nördlichen Jochen des Bischofsganges reinste Maulbronner Kunst, in der Gesamtanlage wie in allen Einzelheiten. Aber schon im nächsten Joch treffen wir den Meister der Baldachine, und im südlichen Teile des Bischofsganges dringt in allen Einzelformen so sehr die ältere rheinische Formensprache durch, daß wir glauben möchten, die Wirksamkeit des leitenden Maulbronner Meisters habe sich auf die Herstellung der Pläne und die vorbildliche Aufführung zweier Joche beschränkt. Doch wissen wir zu wenig über die Art der Bauleitung jener Tage.

4. Der Hochchor

Doch wenden wir uns zum Innern des Chores zurück (Abb. 138). Das Gesims zwischen Chorumgang und Empore ist durchlaufend über die Vorlagen für das Hochschiffsgewölbe hinweggeführt, so daß diese nicht später als der Bischofsgang sein können. Und zwar beginnen die Pfeiler für das Chorpolygon mit drei schwachen Diensten, für

die Pfeiler an den Ecken des Polygons mit fünf Diensten, einem alten und jederseits zwei jungen, die auf der Seite des Polygons von derselben Schlankheit wie die Polygondienste sind. Sie stehen auf den Sockeln, die um die Pfeiler des Umgangs herumgeführt sind. Das entspricht aber ganz einer strengen frühgotischen Anlage; im Chorrund Dienste für Rippen und Schildbogen, also drei, an den Ecken außerdem noch für Gurte, also fünf. Auch das paßt zu dem *ersten* Plan einer französisch-gotischen



Abb. 138. Magdeburger Dom. Chor

Choranlage (vgl. die Pfeiler im Chor von Soissons, Reims St-Remy, im Schiff von Laon, St-Leu d'Essérent u. a.). Von dieser Anlage ist man plötzlich abgegangen, indem man den Polygondienstbündeln ein Kämpferstück auflegte, zwischen diese und das Gesims der Empore Granitsäulen einschob, darauf Statuen mit Baldachinen stellte und darüber mit einem einzigen Dienst für die Rippen des Hochchores fortfuhr. Auch die zwei dünnen Dienste der Eckpfeiler hat man über dem oberen Bischofsgangsgesims in einen zusammengezogen (Abb. 140). Der entsprechende stärkere, nach dem Langschiff zu gerichtete Dienst hat nicht, wie es die Anlage logisch erforderte, die Rippe aufgenommen, sondern einen den Gurt begleitenden Rundstab (Abb. 141). Den Übergang vom fünfteiligen zum dreiteiligen System begreifen wir aber wieder aus dem Beispiel von Naumburg und von rheinischen Kirchen, besonders St. Andreas, wo auf *einem* Dienst Schild-



Abb. 139. Magdeburger Dom. Gewölbe des Chores, der Mittel- und Querschiffe

und Gewölberippen (bzw. Grat) aufsitzen. Das fünfteilige ursprüngliche System reicht aber nur bis zu den Ecken des Polygons, also so weit, wie auch die älteste Ornamentik die Pfeiler wirklich beherrscht. Die folgenden Dienste, eine einzige Säule jederseits, sind auch im Sockel nicht mehr vorgebildet gewesen, sondern gleich von unten auf eingliedrig angelegt und oben in eckige, mit Wülsten und Kehlen gegliederte Pfeiler übergeführt (Abb. 138). Ebenso sind die Vierungspfeiler von vornherein dreigliedrig angelegt.

Die Zerstückelung dieser Dienste der strengen Kunst des Maulbronner Meisters zuzurechnen, ist kaum möglich. P. F. Schmidt hat mit Recht auf die Beziehung dieses Meisters zur nordfranzösischen Kunst (Noyon) hingewiesen. Die Statuen dagegen erinnern an die gleiche Verwendung von Statuen in Montierender[1]. Hier finden wir

[1]) Dehio, Rezension von Goldschmidts Studien. Repertorium 1902. P. F. Schmidt, Maulbronn.

auch den Einzeldienst für die Chorrundrippen, hier das burgundische Hohlkehlengesims, wie denn Montierender Beziehungen zu Burgund schon durch seine südliche Lage haben mußte. Da die Könige, auf denen die groben Statuen stehen (Abb. 137), dieselbe Form haben wie in Montierender, nämlich von Halbfiguren, die sich auf die Ellenbogen stützen und die Bärte raufen, so käme für diese Anlage, die aus dem Chor

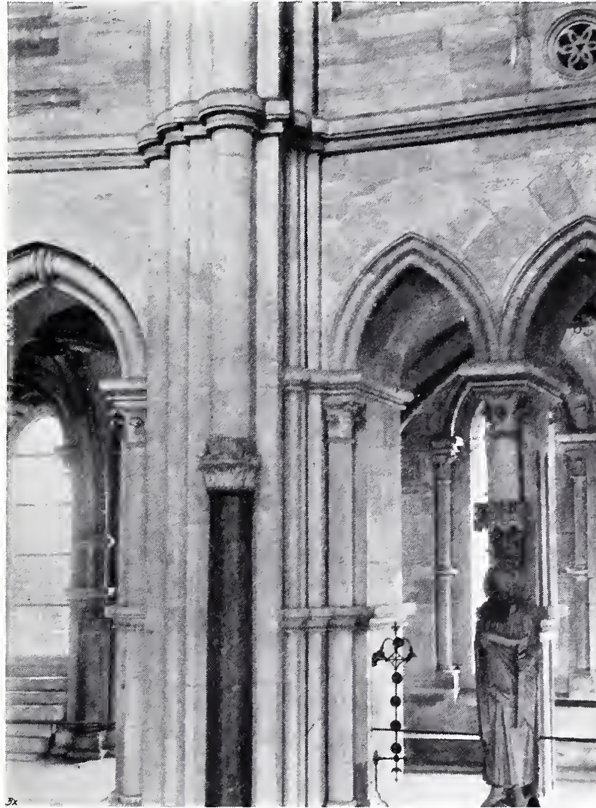


Abb. 140. Magdeburger Dom. Dienste des Chorpolygons

eine Rumpelkammer älterer Formenbestände macht, am ehesten der Meister der Baldachine selbständig oder als Geselle des niederrheinischen Meisters in Betracht. Sitzt doch sein Schlußstein in dem burgundischen Rippensystem Vezelayscher Profilierung. Die Granitsäulen mochten den rheinischen Werkleuten auch in dieser Aufstellung so stolz wirken wie die Granitsäulen im Chor von Langres, oder es mochten ihnen die mit Hohlkehle und Rundstab gegliederten Pfeiler ebenso die Schönheit eines kannelierten Pilasters repräsentieren wie die abwechselnd in flacher Kehle und niedrigem Wulst gerieften Pilaster in Langres. Die seltsame Idee, ein Triforium zwischen unterem Umgang und Empore wenigstens zu markieren, ist in Formen realisiert — Kleeblattbogen auf überkurzen Säulchen —, die ebenso gut aus Montierender wie aus Noyon stammen könnten. An die Kapellen in den Querschiffen und den Schlußstein mit den Menschenköpfen, der einem Kapitell in der Kathedrale von Langres sehr verwandt ist, sei dabei erinnert.

Der Übergang vom fünfteiligen ins dreiteilige Dienstsystem ließ auf eine Gewölbebildung schließen, die wie in Naumburg die Rippen ohne Beziehung zu den Diensten verwendet und auf Schild- und Gurtbegleitrippen, d. h. in Mauerecken eingelegte Rundstäbe, mehr Wert gelegt hätte als auf die struktiv wichtigsten Diagonalrippen. Auch dieser zweite Plan wurde erschüttert durch die Gewölbe des Bischofsganges. Es sind die struktiven Gedanken des Maulbronner Meisters, die im Hochchor verarbeitet sind: starkgemauerte Rippen und Gurte mit ungleicher Höhe der Kämpfer von Gurten und Diagonalen und mit Annäherung aller Bogen an den Halbkreis (Abb. 139). Aber weder Kapitellformen noch Rippenprofile machen die Anwesenheit Maulbronner Bauleiter nötig, das Vorbild des Bischofsganges genügt zur Erklärung. Mainfränkische Kapitelle



Abb. 141. Dienste des Chorpolygons

fehlen ganz. Knollenkapitelle haben teilweise ähnlich übereinandergelegte gebeulte Blätter wie die des Reimser Meisters (Abb. 141). Vorherrschend ist das vielteilige Blatt des niederrheinischen Meisters, zum Teil in so spitzig-zackiger Form, daß entweder der Akanthusmeister seine Blattgestalt oder er dessen Blattbildung aufgenommen hat. Dem rheinischen Meister entsprechen die einfachen Hohlkehlenkämpfer, die eckigen Gurte und Rippen mit Hohlkehlenabfasung (Abb. 144). Wie die Fensterrundstäbe der Kapellen oder die Rippen des Umganges laufen die Wülste eines Gurtes in Pflöcke aus, die Kehle zwischen ihnen in ein zurückgeschlagenes Blatt. Die aus drei gebündelten Wülsten bestehenden Rippen des Polygons verlaufen in einem gerade abgeschnittenen Fußblock, dessen Umriß das Profil der Rippe in die Vertikalebene projiziert (Abb. 141). Dazu begleitende Rundstäbe an den Hauptgurten. Wir sind wieder ganz bei der rheinischen Architektur des Umganges. Der Maulbronner Bischofsgang war eine wenn auch folgenreiche Episode. Aber die alten Geister regen sich wieder. Ganz fremd aber mußte dem Bischofsgangmeister vor allem die Gewölbebildung des Hochchores sein: von den Seiten her stark steigende Kappen, so daß fast ein gratloses Tonnengewölbe entstanden ist, unter dem die Rippen selbst in dieser kräftigen Form nur Zierat



Abb. 142. Magdeburger Dom. Rückenansicht

sind[1]). Auch das knüpft an die steigenden Gewölbe der Kapellen und an rheinisch-westfälische Kuppelgewölbe an. Außen entfallen die Strebepfeiler bis auf zwei, auch das ein rheinisches ungotisches Chorbild.

Auffallend sind nur die beiden oblongen Kreuzgewölbe, während doch ein einziges sechsteiliges Gewölbe sowohl dem Bischofsgangmeister zuzutrauen wäre als auch beabsichtigt gewesen zu sein scheint, nach dem eingliedrigen Zwischendienst zu schließen. Erst über dem Bischofsgang sind die Rippendienste auf Konsolen eingeschaltet. Neu und kühn ist auch die mächtig emportreibende Höhe des Chores mit seinen gewaltigen Fensteröffnungen. Die prächtige Doppelgalerie unter dem Dach des Außenchors (Abb. 142) hält zwar die Idee romanischer und rheinischer Zwerggalerien fest. Aber so in gotisches Gitterwerk aufgelöst mit Formen, die der Nische des südlichen Querschiffes entsprechen, scheint sie mir ein Vorbild in so früher Zeit nur in dem Chor einer französischen Kirche zu haben, dem Chor von Reims.

Auf die Beziehung zu Reims weist auch einiges der Ornamentik. Ob im Zusammenhang mit dieser architektonischen Gestaltung, bleibt fraglich. Hoch im Chor, von unten kaum sichtbar, segnet von einem Schlußstein Christus, umgeben von vier Engeln, die Gläubigen (Taf. F, a). Wie sich die Engel an die Sphäre mit der Halbfigur Christi drängen, führt vielleicht die schöne, byzantinische Idee des Kuppelschmuckes fort, wo Christus in der innersten Sphäre thront, und Engel, an das Rad greifend, um ihn im Kreise fliegen, oder das einfachere Schema von Christus in der Mandorla. Byzantinisch ist auch die Art des Segnens mit dem zweiten und dritten Finger, während Daumen und die äußeren Finger sich zusammenschließen.

Aber der Christuskopf hat nicht mehr die byzantinische Physiognomie eines schmalen Gesichts mit spitzem Bart, die bis dahin die sächsische Plastik beherrschte[2]). Eher nähert er sich den vollbärtigen Typen der römischen Antike. Von locker fließendem Haupthaar und abgerundetem Backenbart wird das volle Gesicht eingerahmt. Der Mund ist leicht geöffnet, die Augen sind von natürlicher Bildung, weder glotzend noch mit scharf akzentuierten Lidern. Den künstlerischen Abstand in Rechnung gezogen, könnte dieser Kopf ein Abkömmling des Beau Dieu am Nordtransept der Kathedrale von Reims sein. Ebendort haben einige Figuren diese vertikalstrichigen, verhältnismäßig hohen, aber eng und reich zusammengeführten Falten. Linear und doch stofflich. Sehr weit und frei löst sich die geschwungene Saumfalte des Überwurfes vom Körper ab. Die Plastik und Freifigürlichkeit dieses Schlußsteines geht weit über das flache Relief des Mätthäusengels hinaus.

Von Freifiguren im Dom tritt in nächste Beziehung zu ihm die Marmormadonna auf den Drachen im nördlichen Querschiff (Abb. 143). Ihr Kopf ist von der länglichen, stumpf abgerundeten Art der Engel des Schlußsteines. Auch hier liegen die Augen unter wenig akzentuierten Lidern, so daß wir an die beiden Köpfe in der Nische des Südtranseptes erinnert werden, von denen der eine die Maria der Heimsuchungsgruppe in Reims fast kopierte. Die Madonna wirkt steif, mit dem Unterkörper und dem wenig gegliederten, dünngefalteten Gewand säulenhaft, archaisch. Aber doch schlägt auch hier die Saumfalte mit heftig geschwungenem Rand weit vom Körper ab, und ein

[1]) Bei der Restauration fand sich ein starker Zwischenraum zwischen Rippen und Gewölbe, das sich also selber trug. Auf der Rückseite unter dem Dach bildet es eine reine Tonne. Clemens, Mellin und Rosenthal, Der Dom zu Magdeburg, 1852. Tonnengewölbe mit untergelegten Rippen an der Empore von St. Gereon in Köln.

[2]) Vgl. Goldschmidt, Studien S. 13.



a



b

a. SCHLUSZSTEIN IM HOCHCHOR DES MAGDEBURGER DOMES
b. LIEGENDE KÖNIGSFIGUR UNTER EINER MADONNENSTATUE
IM SÜDLICHEN QUERSCHIFF DES MAGDEBURGER DOMES

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Bausch legt sich massig über den Arm. Die Falten, dünn gestrichelt und überreich, folgen der Schwerkraft; es sind Hängefalten, die auf den Füßen sich stauen. Doch stehen sie nicht so steil empor wie bei Christus, sie scheinen nicht zusammengeschoben und hochgedrückt, sondern durch Einsinken des Stoffes zwischen eingespannten Graten entstanden. Ausgekehlt, schiffchenartig schießen sie unregelmäßig nebeneinander hin. Auch diese Fältelung haben Figuren am Nordtransept in Reims. In Magdeburg hat sie noch der König unter der gekrönten Maria, dessen länglich voller Kopf mit



Abb. 143. Magdeburger Dom. Marmormadonna

geöffnetem Mund, rund abgestumpftem Bart und leicht fließenden Haarsträhnen gut zu dem Christuskopf des Hochchores paßt (Taf. F, b). Er war wohl auch für das Portal bestimmt. Ganz auffallend für die frühe Zeit und für den archaischen Charakter der Marmormadonna ist die innige, durch die starke Neigung des Oberkörpers hergestellte Beziehung zwischen Mutter und Kind. Sie erklärt sich daraus, daß dem Künstler die antike, rhythmisch geschwungene Körperbiegung der Reimser Maria vorschwebte, die ja mit dem Stil unruhig schwankender, wellenartig einsinkender Falten zu der Gruppe der Figuren des Nordtranseptes in Reims gehört [1]). So repräsentiert denn diese Marmormadonna — befangen zwar und künstlerisch nicht bedeutend — jenen hochbedeutenden Mischstil frühgotischen Hineinarbeitens in den Stein, straffen, an den

[1]) Brandt, Der Dom zu Magdeburg, empfand schon das Antike in dieser Marmormadonna.



Abb. 144. Magdeburger Dom
Kapitelle der südöstlichen Vierungsecke

Körper gespannten Stoffes und spätantiken Faltenreichtums seidiger, brüchig gefalteter Gewänder. In der gut erhaltenen Bemalung des Schlußsteines wie der Madonna herrschen Braun und Gold vor, wie bei den späteren Jungfrauen der Paradiesespforte, während die Farbspuren früherer Skulpturen Grün und Rot in den Vordergrund rücken.

Neu unter den Kapitellen ist ein Knollenkapitell (Abb. 141), zwischen dessen Knollen ein breites, dreiteiliges Blatt sich aufpflanzt, dessen einzelne Teile wieder dreiteilig und rund gelappt sind und in der Mitte statt der Rippe eine tiefe Falte aufweisen. Dem allgemeinen Typus des französischen Knospenkapitells verwandt, hat es in dieser breiten, lappigen Art doch seine besondere Physiognomie, die man wiedererkennt in dem Kapitell unter der Fußplatte der Ecclesia neben dem Fürstenportal in Bamberg. In Anpassung an die vielteiligen Kapitelle des rheinischen Meisters ist diese Blattart an zwei Kapitellen des südöstlichen Vierungspfeilers (Abb. 144) ganz dem Kapitellkern umgelegt, und die Knollen sind nur wenig durch Blattüberfall oder durch Menschenköpfe markiert, die an die Köpfe des Baldachins über der Madonna auf dem König im Südtransept gemahnen. Auch dieser Baldachin hat das freie Maß- und Stabwerk der Galerie des Hochchores. Ob die Kapitelle, die zu den vorgeschrittensten Zügen des Hochchores passen, auch zu dem Schlußstein und der Marmormadonna Beziehung haben, läßt sich schwer entscheiden. Da auch die Bamberger Ecclesia von Reims abgeleitet ist, so würde das Kapitell die in der Architektur vermutete Beziehung zu Reims bestätigen.

5. Hochschiff des Nordtranseptes

Diese vierte Bauperiode, in der Tendenzen der zweiten und dritten mit Ideen der reifen Gotik sich mischen, endet haarscharf mit dem abschließenden Gurtbogen des Chores. Jenseits erheben sich die spitzbogigen Gewölbe des Querschiffes in derselben Höhe und Proportion wie die des Mittelschiffes, so daß über dem rund abschließenden Gurt des Chores ein Stückchen Wand triumphbogenartig stehengeblieben ist. Die neue Ornamentik wird repräsentiert durch die naturalistischen Knollenkapitelle der östlichen Vierungspfeiler und des südlichen Querschiffes, deren einfach dreigeteilte, weich profilierte Blätter, wie von Leberblümchen, sich zu einem hohlen Gefäß zusammenlegen



Abb. 145. Magdeburger Dom. Kapitelle der nordwestlichen Vierungsecke

(Abb. 145). Es ist die breite und schmiegsame, lederartige Bildung der Brustschnalle des sitzenden Königs Otto, der Figur, die mit den klugen und törichten Jungfrauen zu gleicher Zeit entstanden ist, und des Lilienstabes des Engels der Verkündigung in der mittleren Chorkapelle.

Ob die in den Figuren schon öfter konstatierte Beziehung zu Bamberg bereits mit den französischen Kapitellen im Hochchor ihren Anfang nimmt, bleibt problematisch. Das Blatt, das in die Mittelkehle des Gurtbogens zwischen Längschor und Polygon mehr hineingesetzt ist, als daß der Bogen in der früheren Art in das Blatt sich fortsetzt (Abb. 141), ähnelt den Blättern auf den Kronen Ottos und Edithas, die sich wie dieses Blatt im Gurtbogen von den Blättern der Kronen Heinrichs und Kunigundes in Bamberg und der Könige in den Strebepfeilern der Kathedrale von Reims durch geringere Beulung der Blätter unterscheiden.

Die Bauperiode aber, die durch die naturalistischen Knollenkapitelle bezeichnet wird und mit den Figuren der Verkündigung und Ottos und Edithas ungefähr gleichzeitig sein muß, hat im Innern des Domes nichts hinterlassen als das sechsteilige Rippengewölbe des nördlichen Querschiffes (Abb. 139). Die Rippen bestehen aus zwei durch breiten Steg getrennten Wulsten. Diese sechsteilige Wölbung, die doppelwulstige Profilierung stimmt mit dem System des gotischen Einbaues in die romanische Marienkirche überein, und diese wieder mit dem Aufbau und der Gewölbebildung von St. Aposteln in Köln, daß wir einen neuen, von der ersten rheinisch-west-

fälischen Bauhütte völlig unabhängigen Zuzug vom Rhein her konstatieren können. Es bedeutet eine ganz kurze Bauperiode, architektonisch wenig fruchtbar, skulptural, wenigstens auf Freifiguren hin angesehen, die fruchtbarste. Trotz der Beziehung zu St. Aposteln in Köln hat diese Einwölbung des Nordtranseptes nichts, das seinem Charakter nach rheinisch heißen müßte, wohl aber kann etwas anderes, das ungefähr gleichzeitig entstanden sein muß, als rheinisch gelten, sofern es nicht genügt, nur noch



Abb. 146. Magdeburger Dom. Ost- und Nordflügel des Kreuzganges

vom Übergangsstil überhaupt zu sprechen, nachdem diese Bewegung vom Rhein her einmal eingeleitet war.

Die Sitzfiguren Ottos und Edithas haben in einem kleinen polygonalen Bau Platz (Abb. 105), dessen Gesimsbekrönung mit Fialen und dreieckigen, von Dreipässen durchbrochenen Giebeln stärker als bisher im Dom gotische Tendenzen durchführt. Die Fenster steil, immer zwei gepaart, endigen über einer ersten in Nasen nahe zusammenlaufenden Aufgiebelung im Kleeblattbogen mit gotischer Zuspitzung. Zwischen ihnen ist die Wand noch einmal durch dreipaßartige Öffnungen durchbrochen. Eine Art gotischen Maßwerkes, das in der romanischen Art des einfachen gradkantigen Herausschneidens der Öffnungen aus der Wand und in den spielerischen Bogenformen die letzte Form des rheinischen Übergangsstiles darstellt. Die Ecksäulen der Kapelle sind ohne Blattschmuck an den Kelchkapitellen. Ebenso sind es die Fenstersäulchen des



MITTELSCHIFF DES MAGDEBURGER DOMES, VON WESTEN HER GESEHEN

 LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

östlichen Flügels des Kreuzganges, dessen einfachere, aber gleichsinnige Auflösung der Fensterwand in steil und spitzig endende Kleeblattarkaden und dreipaßartige Öffnungen durch die symmetrische Anordnung eines hohen Mittelfensters zwischen zwei kleineren Nebenfenstern den schönsten Ausklang romanischer Flächenrhythmik bietet (Abb. 146)[1]).

6. Südtransept, Mittelschiff, Seitenschiffe und Türme

Im südlichen Querschiff beginnt die Bauperiode, deren System im Innern keine Abänderung mehr erfährt[2]). Die Proportion des Mittelschiffes war in der Vierung gegeben, der schmale und steile Aufriß bis zum Kämpfer des Gewölbes dem Chor gleich, darüber mit spitzeren Bogen energisch emporstrebend. Eine Proportion klassisch-gotischer Art, ohne die Übertreibung engbrüstiger, allzu schlanker Räume der überreifen Gotik. Nicht mehr von Gesimsen unterbrochen, gehen jetzt die Dienste bis zum Kapitell empor, gereckt und aufrecht wie gerade gewachsene Baumstämme. Die Gewölbe folgen sich in schneller Flucht. Nicht mehr zentralisierende Raumbedeckung über quadratischem Grundriß, sondern schmale Traveen über queroblongem Grundriß, wie von Durchgangsräumen, Torbogen. Im Verlauf dieser Bauperiode erhielt dann auch das Mittelschiff die Ausdehnung, die dem Raum erst den Charakter gotischer Längskirchen sicherte (Taf. G).

Die Joche des südlichen Querschiffes und die des Mittelschiffes sind alle gleichwertig, und das strenge System hätte verlangt, daß auch die Pfeiler oder Dienstbündel in einfacher Reihung sich gleichgestaltet folgten. Aber der Unterbau des südlichen Querschiffes war wie im nördlichen auf ein sechsteiliges Gewölbe angelegt, mit schwächeren Zwischenstützen zwischen den Hauptpfeilern. Derselbe Stützenwechsel und darauf gepaßt der Wechsel stärkerer und schwächerer Gurte mußte auch im Mittelschiff genehm sein, da die mittleren Stützen nicht bis zur Erde herabgeführt werden konnten. Über dem Scheitel der weiten Arkaden, auf Konsolen aufsitzend, wirken die Zwischendienste um so besser, je weniger sie über die Bogen überkragen. Die breiten Wandflächen und weiten Öffnungen der Seitenschiffsarkaden lassen es, solange man den Blick nicht hebt, zur reinen Wirkung schneller Pfeilerfolge und einseitiger Tiefenperspektive nicht kommen. Hier wird ewig ein Widerspruch bleiben.

Aber noch etwas anderes mußte diese Bauperiode aus der zweiten mit in Kauf nehmen, die Dreiteiligkeit des Pfeilers, obwohl doch jetzt Gurt-, Diagonal- und Schildrippen über den Kapitellen abzweigen. Auch die Bildung der Dienste als Vorlager vor einen rechteckigen, stark hervordringenden Pfeilerkern ist ein Rest des alten Regime. Dennoch ist dadurch die Wirkung nicht beeinträchtigt; wie die maßvolle Höhenproportion, so ist diese kraftvolle Pfeilerbildung eine Stärkung, nicht Schwächung des Eindruckes. Die Irrationalität zwischen Rippen und Diensten faßt das Auge kaum. Die Rippen allein erfahren jene schärfere Zuspitzung, wie sie die Dünngliedrigkeit aller Formen der hohen Gotik mit sich bringt. Wie diese hochgotische Periode aus sich heraus das Mittelschiff gestaltet hätte, lehrt die strenge gotische Entwicklung des Domes in Halberstadt, mit doppelter Stützenzahl im Erdgeschoß, schmalen, hohen Seitenschiffsarkaden und fünfteiligen Dienstbündeln ohne hervortretenden Pfeilerkern.

---

[1]) Nach den Fenstern des oberen Stockwerkes im Kreuzgang zu schließen, gehen diese unteren gänzlich erneuten Fenster auf ältere Vorbilder zurück.

[2]) 1266, im Jahre der Beerdigung des Erzbischofs Ruprecht im südlichen Querschiff, mag dieser Bauteil schon eingewölbt gewesen sein.

Die Seitenschiffe in die richtige gotische Proportion zu rücken, war nicht mehr möglich (Abb. 114). Trotz der hohen Spitzbogen behalten sie ihre Breiträumigkeit, und von einem Seitenschiff aus ist der Einblick ins Mittelschiff und gegenüberliegende Seitenschiff von derselben befreienden Macht wie in Münster. Das einzige, was man tun konnte, war, den weiten Bogenspannungen und den längsoblongen Gewölben durch Einziehen einer Zwischenrippe von der Fensterwand her entgegenzuarbeiten, um zugleich für die Fenster — für das Äußere noch stärker als für das Innere — den Schein eigener Joche zu wahren. Hochgotisch wirkt aber vor allem der steile Spitzbogen. Die Rippenprofile sind einfach, nur durch höheren Grad der Verschärfung des Birnstabes von denen des Umganges unterschieden. Die merkwürdige Form der Gurtbogen mit ihren glatten Schrägflächen aber ist kaum anders zu erklären, als daß man die einfach abgetreppten Scheidbogen mit Hilfe derber geradflächiger Formen nicht ganz verleugnen wollte. Es ist wieder Rücksicht und Anpassung an Vorhandenes. In demselben Sinne haben die der letzten, hochgotischen Zeit angehörigen Pfeilersockel Eckblätter mit demselben naturalistischen Laub wie die hochgotischen Kapitelle. Und während die dem Mittelschiff und Seitenschiff zu gerichteten Dienstsockel der drei letzten südlichen Pfeiler polygon gebildet sind, ist in den Arkaden die alte quadratische Form bis zuletzt beibehalten.

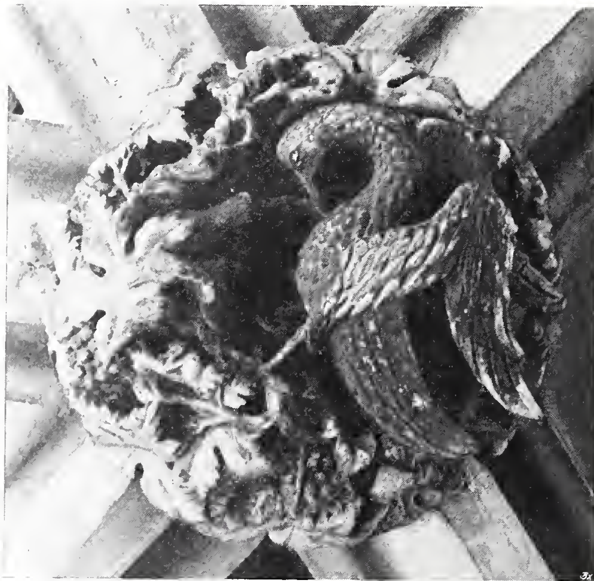


Abb. 147. Magdeburger Dom. Schlußstein im nördlichen Seitenschiff

Die Kapitelle sind jetzt durchweg Blattbüschel- oder naturalistische Laubkapitelle, zu deren freier, vom Stamm gelöster Bildung gut ein Schlußstein im nördlichen Seitenschiff paßt, ein Pelikan mit Jungen im Nest (Abb. 147).

Da, wo so lange Zeit ein Hindernis für die Weiterführung des Langhauses bestand, hinter dem zweiten südlichen und vierten nördlichen Pfeiler läßt auch die Ornamentik am Hochschiff einen Einschnitt erkennen. Vorher Blattbüschelkapitelle mit streng gezeichnetem Laub, später Laubkapitelle mit stark gebeulten und roh geformten Blättern. Hier beginnt schon die Herrschaft des Kriechblumenkapitells und die Blattform, die das Kapitell unter der Fußplatte des Königs am Hauptportal, die Bischofsstäbe des letzten Hochschiffsschlußsteines, des Elisabethaltares und der Grabplatte Ottos von Hessen schmücken.

Die frühesten Laubkapitelle werden naturgemäß die unten an den Arkadenpfeilern sein, die sich in die Vorhalle unter den Türmen fortsetzen. Das grobe gebeulte Laub der Kapitelle dieser Vorhalle entspricht den Laubkapitellen des Ostchores in Naumburg, und es ist wohl kein Zufall, daß die Figürchen an den Kapitellen noch etwas von der rundlich-muskulösen Faltengebung der Naumburger Stifterfiguren bewahrt haben, freilich ebenso

ins Grobe und Massive umgesetzt wie die Blätter. Der Baum mit Eichenlaub neben der Sau ähnelt sehr dem Baum unter dem Pult des Diakonenknaben in Naumburg, und was sind die Gitarre spielenden Affen anders als der schon in Naumburg verarbeitete Witz der schachspielenden Affen. Die Jagdhunde, die hier einem Hasen nachlaufen, stecken in Naumburg scherzhaft ihre Köpfe aus dem Kapitell heraus.

Die Figur des Königs am Hauptportal (Abb. 148) gehört schon einem schlafferen Stile an als diese Kapitellfigürchen. Das leichte Geplätscher matt sich hebender Hängefalten, die zusammenfallenden weichen Stoffmassen der Standfalten sind Beispiele für die Plastik des XIV. Jahrhunderts, in der der Gegensatz rund sich biegender und steil emporstehender Falten aus einem Bewegungsschema von Beugung und Streckung zum rein dekorativen Spiel von Faltengekräusel und kapriziös sich schlängelnden Säumen wird. So bereitet uns diese Skulptur vor auf die Auflösung der strengen gotischen Dienstgliederung in ein reiches dekoratives Stab- und Maßwerk der Fassade.

Das Hauptportal (Abb. 149) ist offenbar von der Westfassade des Straßburger Münsters abhängig, dessen gotische Hauptidee, das Hineinstechen des Portalwimpergs in ein frei vor der Wandfläche stehendes Maßwerkgitter, es aufnimmt und in selbständiger Weise verarbeitet. Man wird es nur billigen können, daß auf die den Wimperg übersteigenden Türmchen und Fialen verzichtet ist, und einfache Kriechblumenkrabben an deren Stelle getreten sind, dafür aber der ganze Wimperg sich hoch über den lilienbekrönten Abschluß der Gitterwand erhebt. Es war das möglich, weil nicht im zweiten Geschoß eine Prachtrose wie in Straßburg dem Portalgiebel Einhalt gebot. Dennoch ver-



Abb. 148. Magdeburger Dom
Königsstatue am Hauptportal

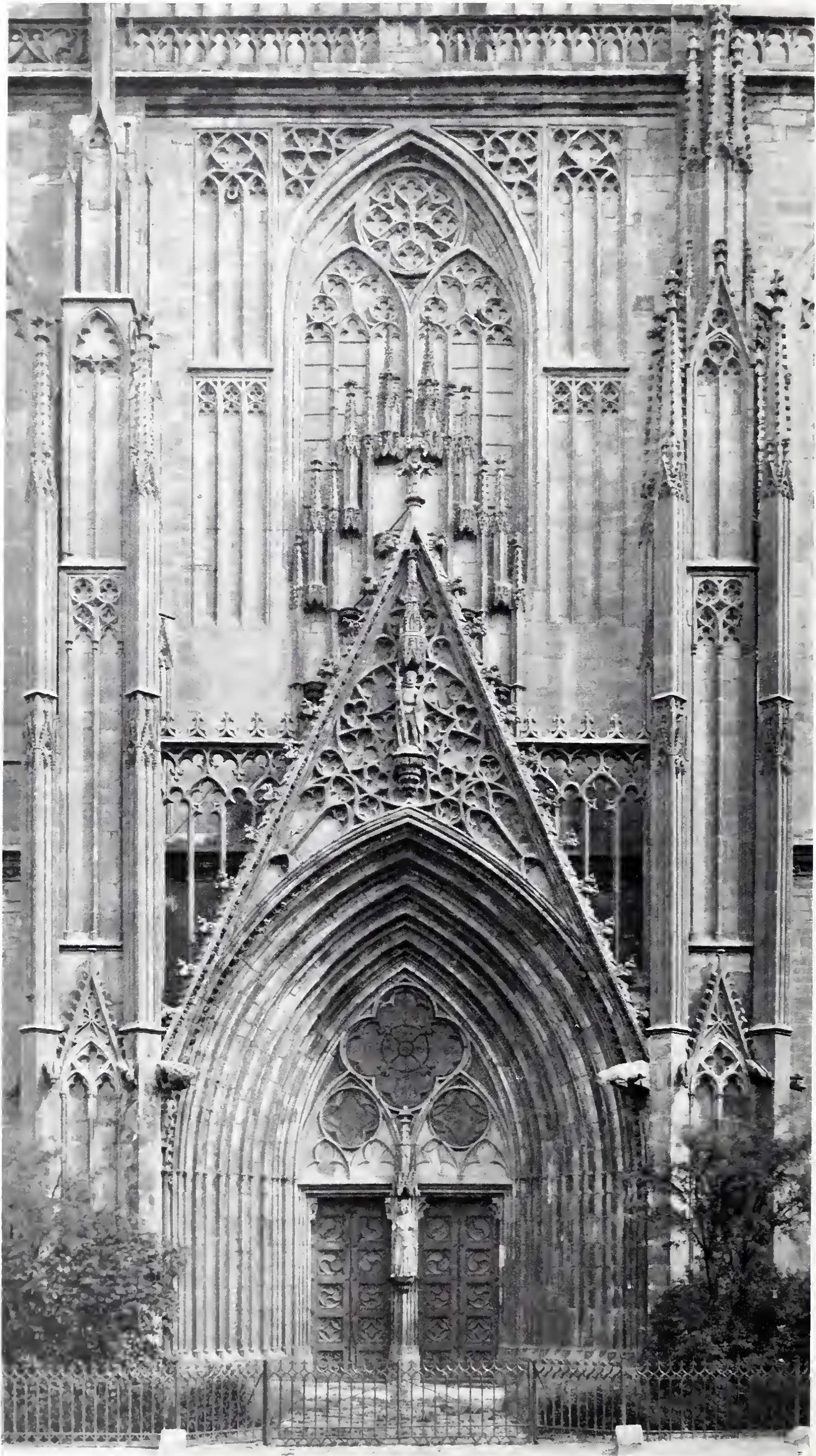


Abb. 149. Magdeburger Dom. Hauptportal

zichtet der Magdeburger Baumeister nicht auf das Rosenmotiv, verlegt es aber in den Wimperggiebel hinein und verarbeitet es zu einem reichen Blendmaßwerk. Im Maßwerk der Strebepfeiler scheinen Straßburger Motive direkt kopiert, wie das Übereinanderschieben zweier gleich breiter, durch Vierpaß getrennter Spitzbogen oder die Füllung der kleinen Wimperge. Im ganzen aber ist das Maßwerk irrationaler, reicher und zackiger, besonders am Gitter. Fischblasenartige Motive melden sich, und das Aufsetzen höherer Bogen auf der Spitze der niedrigeren wie an den Chorfenstern verstößt gegen den struktiven Sinn eines solchen Spitzbogens[1]). Der Kämpferpunkt verliert seine Geltung, die Hecke, das Flechtwerk fängt an zu herrschen, und damit ist dem Kapitell überhaupt gekündigt worden.



Abb. 150. Magdeburger Dom. Schlußstein des Hochschiffes

Der Bischof des letzten Schlußsteines im Hochchor (Abb. 150) steht stilistisch zwischen der Figur des Königs am Hauptportal und der Grabplatte Ottos von Hessen. Die Kriechblume seines Bischofsstabes hat die kräftige Buckelung und schwungvolle Wellung der Blätter wie das Laub am Hauptportal, und in gleicher Stiltendenz dringen die Haare in üppig geflammten Büscheln unter der Mitra hervor, ähnlich wie auch bei dem König. Die dünnen rundlichen Röhrenfalten aber, die über den Körper in

[1]) Das Hauptportal in Magdeburg ist nachgeahmt worden an der neuen Nikolaikirche zu Prenzlau, mit der für Backstein charakteristischen Umsetzung des freien Maßwerkes in grobes Blendmaßwerk. Der Neubau der Nikolaikirche in Prenzlau fällt in die Jahre 1337—43. Der Kreuzgang des Nikolaiklosters mit Kreuzgewölben und birnstabförmigen Rippen und Gurtbogen auf Konsolen, die aus abgeschnittenen Rippenanfängen gebildet erscheinen, entspricht dem Westflügel des Kreuzganges und der Sakristei in Magdeburg. Die Absonderlichkeit der Magdeburger Chorfenster, zwei spitzbogige Fensterteile mit einem, die Spitzen der Bogen verbindenden höheren Spitzbogen zu kuppeln, findet sich sowohl in der Nikolaikirche wie in der Marienkirche. Das Portal der letzteren in der nördlichen Vorhalle, dünne Stäbe zwischen tiefen Rillen und mit Blattschmuck an der durchlaufenden Kapitellzone, eine Hausteinformation ersten Ranges, hier dem Backstein zugemutet, und ebenso die dem Backsteinbau der Mark ganz fremden durchgegliederten Pfeiler dieser Hallenkirche begreifen sich auch am besten als von Magdeburg entlehnt. Die Daten 1325—40 werden von der Marienkirche dargeboten. In die 20er Jahre des XIV. Jahrhunderts darf das Hauptportal, der Westflügel des Kreuzganges und das Maßwerk der Chorfenster danach spätestens gesetzt werden.



Abb. 151. Magdeburger Dom. Portal der Paradiesesvorhalle

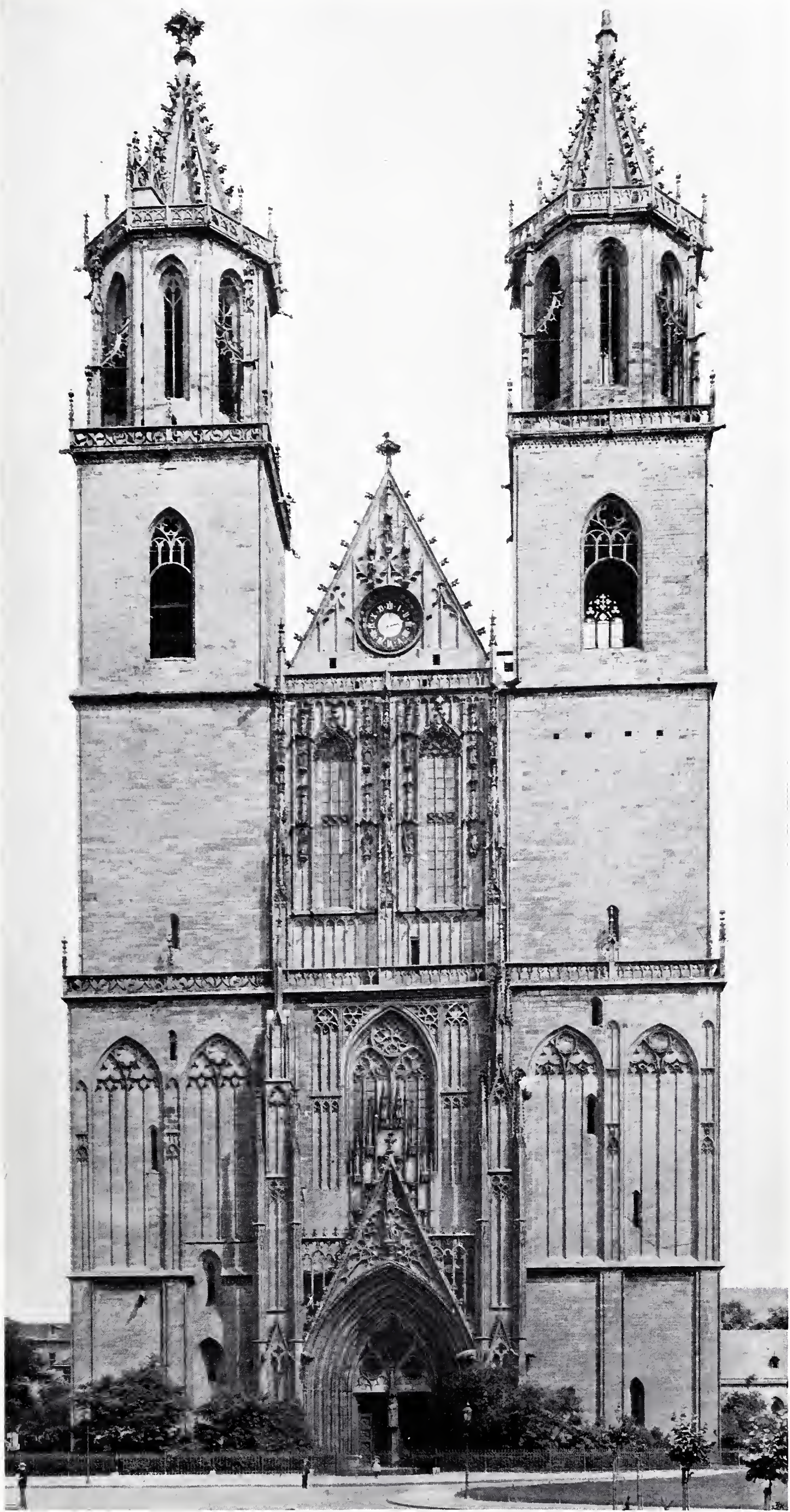


Abb. 152. Magdeburger Dom. Fassade

etwas schematischer Rhythmik herüberziehen, sind gleichen Charakters wie bei dem Bischof Otto von Hessen.

Diese Bischofsfigur mit der geschwungenen Biegung des Körpers, dem vorgestellten, die Pose zur lässig bequemen machendem Spielbein, der schematisch von der Hüfte zum gegenüberliegenden Fuß herübergebogenen Falte, der scharfen Zeichnung der Gesichtszüge und linear korkzieherhaften Bildung der Haare gehört einer Gruppe von Plastiken an, die in Magdeburg durch den Elisabethaltar, durch die Bischofsfigur im Braunschweiger Dom, dem Erfurter Severisarkophag und den Skulpturen von St. Lorenz in Nürnberg repräsentiert ist[1]). Der Zeitraum von zwei Jahrzehnten vor und nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts scheint für sie in Betracht zu kommen. Für den Hochschiffsbischof die Zeit vor der Mitte des Jahrhunderts zu wählen, gebietet dann die Verwandtschaft mit der Königsstatue des Hauptportales. Die Einwölbung der letzten Joche des Hochschiffes würde dann einige Jahrzehnte vor die Weihe von 1663 fallen.

Am Portal haben wir noch kleine, fast unmerkliche Kapitellbildungen der später barock gebeulten Art. An dem Portal des Paradieses (Abb. 151) fehlen sie schon, obwohl die Portalwand mit breiten Kehlen oder Rillen, zwischen denen ganz feine, stabartige Rundstäbe herausspringen, mit dem Hauptportal identisch ist. Ebenso fehlen die Kapitelle in dem gekehlten Fenstermaßwerk der Querschiffe und des zweiten Turmgeschosses. Damit versagt aber auch die Kapitelluntersuchung, die stilistischen Unterschiede festzustellen und die Bauperioden zu unterscheiden. Wir können nur ungefähr noch die Reihenfolge der Maßwerkarchitektur angeben, das Hauptportal voranstellend, die Chorfenster, die Nordvorhalle (Paradies), die Querschiffsfenster und die Satteldächer der Seitenschiffe folgen lassend.

Einen markanten Abschnitt finden wir nur noch zwischen dem zweiten und dritten Turmgeschoß (Abb. 152). In letzterem überkreuzen sich die Fensterstäbe der Mittelfassade bereits in der Mitte einmal. Das Maßwerk wird ganz zum Flechtwerk und Flamboyant. Die Kreuzung wird durch den Girlandenbogen der späten Gotik besorgt. Fäden statt Stäbe und hängende an Stelle strebender Formen zeigen die völlige Erschlaffung der Gotik in einem dekorativen Teppichstil. Er entspricht dem Hänge- und Girlandenwerk des Lettners (1445). Die leeren Turmgeschosse erinnern an die kahlen Flächen der Lorenzkirche in Nürnberg. Auch die Konsolenbogenfriese als einziger abschließender Schmuck der Fläche fehlen nicht. Die Fenster dieses Geschosses haben das Motiv des Braunschweiger altstädtischen Rathauses: Maßwerk über einem Segmentbogen wie ein Vorhang über die obere Hälfte des Fensters gespannt, als ob sie wie elastische Fäden den unteren Rand emporziehen. Die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts würde danach für dieses Geschoß frühestens in Betracht kommen. Der Fassadengiebel, der nur mit Fragmenten von Maßwerk geschmückt ist, zeigt die Gotik in den letzten Zügen zur Zeit der Renaissance. Der Türsturz des Treppengehäuses auf der obersten Plattform des Nordturmes enthält die Jahreszahl 1520.

[1]) Buchner, Der Severisarkophag zu Erfurt und seine Künstler. Mitt. d. Vereins f. d. Geschichte u. Altertumskunde von Erfurt, 24. Heft, II. Teil.

BENEDIKT DREYER, EIN LÜBECKER BILDSCHNITZER IM ANFANG DES XVI. JAHRHUNDERTS

VON JOHNNY ROOSVAL

Im Kopenhagener Nationalmuseum hat mich unter anderen mittelalterlichen Holzwerken ein mittelgroßer Schnitzaltar durch die individuelle intensive Note der Darstellungen besonders gefesselt. Das Korpusrelief stellt das Jüngste Gericht dar (Abb. 1). Das alte Formular ist mit einer brennenden Kraft gefüllt, der biblische Bericht mit einer Sinnlichkeit wiedererzählt, die von der gewöhnlichen mittelalterlichen Auffassung weit entfernt ist. Der Beschauer wird schon gleich durch die Erzählung gefangen und sieht den Einzelheiten mit demselben gespannten Interesse zu, mit der er Seite nach Seite einer packenden literarischen Darstellung lesen würde. Das Auge gleitet schnell hinweg über die in Riesenmaßstab gezeichneten, in Dreieckform geordneten mythologischen Personen und bleibt, gefesselt, bei den unten und rundherum verkörperten menschlichen Gefühlsäußerungen. Die Seligen kriechen aus der Erde wie aus dem Bett; der eine duckt noch erschrocken den Rücken und schielt zur Seite, um nachzusehen, ob er auf die richtige Seite geraten ist. Ja, er ist auf der rechten Seite wiedergeboren und kann ruhig die mühelose Wanderung nach oben beginnen. Ein junges Weib steht noch beim Fuß des Himmelsberges, das neue Leben einatmend wie frische Luft aus offenen Fenstern nach langem, dumpfem Schlaf. Der dickbäuchige Bürger fühlt, daß sein plumpes Irdisches plötzlich zur Seele wird. Es wird ihm leicht ums Herz, und man sieht, wie er sich gehoben fühlt. Einem jungen linkischen Mann hilft zufolge seiner großen Bescheidenheit in dem allzu überwältigenden Glück der gutmütige Petrus sanft in die Tür der himmlischen Heimat hinein (Abb. 2).

Auf der anderen Seite geht keiner freiwillig seinem Ziele zu. Als sie bemerkten, daß sie auf der Seite des Schreckens erwacht waren, sind sie noch mit der Todeskälte in den Gliedern bergauf gerannt. Nach ihnen die sehnigen, schnellen Teufel. Einer hat eine Frau grausam am Unterleib gepackt; sie wirft den Oberkörper nach hinten, krümmt sich wie ein Wurm — jetzt muß sie mit (Abb. 3).

Wie diese leidenschaftlich schnellen Bewegungen gegeben sind, wie ein kräftiges Weib sich gegen den teuflischen Henker in der Weise wehrt, daß sie sich rückwärts hingeworfen hat und dann die Zehen dem Boden entgegenstemmt, dies ist erstaunlich. Man bedenke, wie hölzern der Figurenstil eines doch so außerordentlichen Künstlers wie Bernt Notke ist, der doch wenigstens in seinen alten Tagen gleichzeitig mit dem Meister dieses Altars (wie wir sehen werden) lebte [1]). Unser Künstler wirkt aber nicht

[1]) Über Notkes Stil vgl. Roosval, Die St. Georgsgruppe. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. XXVII, 1906, S. 106ff.

nur durch gute Wiedergabe von Bewegungen, sondern er übertreibt das Beobachtete. Dadurch erst gewinnt er eine freilich mitunter an das Karrikaturenhafte streifende Intensität. Die Übertreibungen gehen nämlich leicht so weit, daß die Glieder der Menschen total mißbildet erscheinen. Das kommt wohl nicht nur aus dem Trieb zur Lebendigkeit, sondern auch aus dem Mangel des Künstlers an konsequentem Naturstudium und aus



Abb. 1. Benedikt Dreyer
Schnitzaltar im Nationalmuseum zu Kopenhagen

seinem Mangel an Selbstkritik und an Kritik von anderen, wie es an einem der relativ kunstarmen nordischen Orte sein mußte, wo der Altar, wie wir bald sehen werden, geschnitzt wurde. Z. B. die Füße des Weltrichters sind in viel kleinerem Maßstabe gemacht als der übrige Körper. Das erinnert an den jungen Schüler in der Aktklasse, dessen Hand mit angeborenem Verständnis gleich die Bewegung des Modells wiedergibt, aber wegen mangelnder Schulung die Proportionen nicht beherrscht und sich nicht ums Messen kümmert, weil er gar zu hitzig ist im Entwerfen und weil er mehr Gefühl hat als Verstand. Man denkt auch daran, wie beim ungewohnten Zeichner das Papier unten plötzlich aufhört, bevor er Platz für die Extremitäten des Modells gefunden hat.

So scheint es, ist der Block des Schnitzers im Laufe der Arbeit zu knapp geworden. Oder hat er sich verhauen? Dies und anderes mehr deutet darauf, daß er ohne eine auf dem Block gemachte Vorzeichnung direkt ins Material losgemeißelt hat. Dadurch entstanden viele Proportionsfehler; aber dadurch erscheint auch die Frische einer Skizze beibehalten.

Man möchte gern etwas Näheres wissen von einem so modern wirkenden Stück, das so ganz aus der Reihe der oft allzu ausschließlich mit dekorativer Gefallsucht wirkenden Schnitzaltäre herausfällt.

Der Altar ist schon bei Becket[1]) abgebildet und mit Genauigkeit und mit Verständnis beschrieben worden. Da sind auch die inneren Seiten der beiden Flügeltüren abgebildet, die Reste der Malereien auf den Außenseiten derselben aber nur beschrieben. Dr. Becket bemerkt richtig, daß diese gemalten Darstellungen eine geringe Qualität haben (er spricht auch von »Rückständigkeit« und von Typenähnlichkeit mit der »Kölnischen Schule«, was wohl zuviel ist; man sieht doch, daß es eine Arbeit des beginnenden XVI. Jahrhunderts ist), daß sie in eigentümlichem Gegensatz stehen zu der »kühnen Charakteristik« des Mittelschreins. Dasselbe gilt auch, mit wenigen Ausnahmen, für die geschnitzten Apostelreihen im Innern der Flügeltür. Diese sind verhältnismäßig trocken und gewöhnlich.

Die Verschiedenheit zwischen solchen schematischen Arbeiten und dem lebendigen Temperament des Korpus veranlaßt zu dem Glauben, daß jene und dieses ursprünglich nicht zusammengehörten. Indes gibt es kein äußeres Zeichen für eine solche Annahme. Man muß die Erklärung für gut hinnehmen, daß alles auf einmal geliefert worden ist, daß aber das Korpus von einem *Meister*, wahrscheinlich auch Meister im Zunftsinne, und die Apostel von einem oder einigen seiner Angestellten gearbeitet wurden. Die bemalten Außenseiten sind so zerstört, daß sie wenigstens vorläufig zu dieser Untersuchung nichts beitragen können.

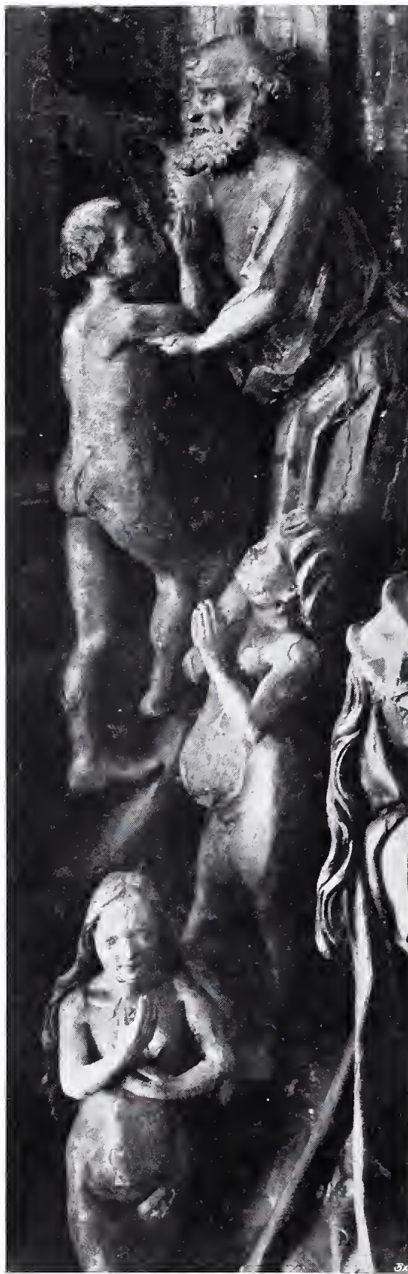


Abb. 2. Die Seligen am Himmelstor
Detail aus Abb. 1

[1]) Francis Becket, Altartavler i Danmark fra den senere Middelalder, Kopenhagen, Text S. 45, Taf. XVIII.

So macht das Ganze den Eindruck einer kurios schillernden barocken Perle, in konventionelle Goldschmiedearbeit gefaßt. Der Ursprung und die Entstehungszeit der Perle sind schwer zu erraten. Das regelgebundene Werk der Einfassung aber ist leichter zu erkennen. Das ist solide, zünftige Arbeit nach der Zirkelgerechtigkeit. Diese Anordnung des Ganzen, mit einem Relief in der Mitte und den Aposteln unter bescheidenen Baldachinen in Reihen übereinander in den Flügeln, ist Regel in den Schnitzaltären der baltischen Küsten vor und um 1500.



Abb. 3. Teufel, eine verdammte Seele packend
Detail aus Abb. 1

Die bekannteste Quelle für derartige Arbeiten ist Lübeck. Sowohl in Dänemark als in Schweden und in den russischen Ostseeprovinzen sind die Lübecker Altäre verbreitet. Lübeck scheint um 1500 das regste Kunstleben der Ostseestädte zu haben. Die Apostel und ihre Baldachine sehen in der Tat auch so aus wie auf lübischen Altären. Diese Betrachtungen würden indessen lediglich auf die Möglichkeit lübischer Herkunft hinführen, wenn nicht ein mit dem unsrigen eng zusammengehöriger Altar im Lübecker Museum bewiese, daß von norddeutschen und skandinavischen Orten nur Lübeck in Frage kommen könne. Die speziellen Gründe werden unten bei Besprechung des erwähnten Schreins hervorgehoben werden.

Für die Datierung des Werkes können wir also die von Goldschmidt aufgestellte Typologie der Altarbaldachine benutzen [1]). Nach ihm werden die noch rein architek-

[1]) Adolf Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530, Lübeck 1890, S. 22.

tonischen Bogen, die wir hier haben, im Anfang des XVI. Jahrhunderts von Rankenwerk ersetzt. Als erste bekannte Jahreszahl für die Neuerung führt er 1506 an. Der Altar muß also spätestens um das Jahr 1506 gemacht worden sein. 1512 ist der neue Rankenstil schon sehr entwickelt, wie der von Goldschmidt abgebildete Prenzlauer Schrein zeigt (Lübecker Malerei und Plastik, Taf. 31). Der Birketaltar kann also unmöglich später als 1512 entstanden sein. Die Verwandten des Werkes sind in Lübeck zu finden. Im Museum (Inv.-Nr. 5299) ist der obenerwähnte Altar zu sehen (Abb. 4). Da er aus einem zum Lübecker Gebiete gehörenden Dorfe stammt, so wird der Schrein wohl von einem Lübecker Meister gekauft worden sein. Das Jüngste Gericht in kleinerem



Abb. 4. Reste eines Schnitzaltars von Benedikt Dreyer
Im Museum zu Lübeck

Maßstabe wird hier in derselben Weise wie im dänischen Altar erzählt, nur daß von dem älteren Schema noch die Darstellung der Hölle als der geöffnete Rachen eines Untieres beibehalten worden ist. Die Bewegungen sind dramatisch aber lange nicht so gut gesehen. Man denkt erst an eine von dem Kopenhagener Altar abhängige geringere Arbeit eines weniger guten Ateliers. Indes bemerkt man in einigen Figuren die Hand des begabten Künstlers und schreibt deswegen den Altar demselben Mann zu. Das Werk muß ein Prototyp, ein erster Entwurf zu dem späteren, flotter ausgedrückten Gedanken sein. Der Meister hatte jetzt noch keine große Werkstatt. Er hat selbst alle Teile des kleinen Werkes geschnitzt. Ein junger Apostel zeichnet sich durch schöne, lose Haltung und weiches Gesicht aus. Beides bringt den Michael aus Kopenhagen in Erinnerung (Abb. 5 und 6). Der Johannes Baptista im Korpus hat denselben Bart wie der Christus in Kopenhagen.

Beim Kopenhagener Werke haben, wie gesagt, Helfer mitgearbeitet. Damals war also die Werkstatt schon sehr angewachsen. Es müssen auch andere Sachen von ihm verkauft worden und wahrscheinlich in Lübeck zu finden sein. Ich lenke die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Petrus in Kopenhagen und bitte ihn, nachher den Mann mit der Geldkasse in St. Marien zu Lübeck zu betrachten, der in der Art der



Abb. 5. Apostel, zu dem Schnitzaltar in Abb. 4 gehörig
Museum zu Lübeck

Bewegung so sehr an den Petrus erinnert. Sie sind beide durch übermäßiges Trachten nach Bewegung fehlerhaft geworden, als ob das Rückgrat plötzlich etwas oberhalb des Kreuzes in weiche Knorpelmasse übergegangen wäre. Der linke Unterarm ist bei beiden viel zu klein geraten (Abb. 7).

Mit dem Geldmanne sind wir auf gesicherten Boden geraten; denn es hat sich schon ein Meistername bei ihm befestigt: Benedikt Dreyer. Dieser hat urkundlich einen Antoniusaltar — jetzt im Lübecker Museum — geschnitzt; durch diesen hat Adolf Goldschmidt ihm sowohl die Statuen am Sängerchor in St. Marien zuschreiben können wie auch mit Wahrscheinlichkeit diesen Geldmann [1]). Diese Ansicht ist wider-

[1]) Goldschmidt, a. a. O. S. 22, vgl. auch »Die Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks«, Lübeck 1906, S. 312 (Mann mit der Geldkasse) und 184—191 (Sängerchor).



Abb. 6. Der hl. Michael
Detail aus Abb. 1

spruchslos angenommen worden, und was ich weiter über das kecke Ingenium Benedikt Dreyers zu sagen habe, wird nur Goldschmidts Attribution, wenn nötig, noch stärken. Man kann sie zunächst nämlich bezweifeln. Denn zwischen den Jüngsten-Gericht-Altären und dem Geldmann einerseits und den Sängerchorfiguren und St. Antonius anderseits besteht ein bestimmter Unterschied. Bei jenen alles nachlässig, wie in einer künstlerischen Laune gemacht, wichtige Proportionen ganz verzeichnet, große Partien nach langweiliger alter Gewohnheit gemacht und daneben halbverborgene Perlen von Beobachtung und zitterndem Leben, so daß man an das Modellierholz eines Modernen — nein, an einen modernen Pinsel denkt. Auch in der Vorliebe für rein menschliche Motive ist der Meister modern, d. h. Renaissancemensch. Die christliche Mythologie läßt ihn kalt, er will seinesgleichen darstellen. Die nackten Seelen sind die Hauptsachen im Jüngsten Gericht, und in einem rein weltlichen Sujet, der Reklamefigur für den

Gotteskasten in St. Marien, hat er eine Aufgabe gefunden, wo die ganze Peripherie des Geschaffenen mit dem Umfang seines Feuers für die Aufgabe sich deckt. Trotz des fehlerhaften Rückgrats balanciert diese Figur sehr gut. Sie stellt eine eigentümliche Abart der statuarischen Ruhe dar, ein Balancieren wie die »Stehaufmännchen«, eine Übertreibung der feineren Art des Balancierens, die jeder Kontrapost enthält. Solche balancierende Pose tragen auch die Sängerchorstatuen und St. Antonius zur Schau, wie wir unten genauer sehen werden. Aber daneben welch große Verschiedenheit! Bei ihnen ist nichts verzeichnet; alles in wahrscheinlichen Proportionen geschnitzt. Eine weise Berechnung waltet über den Effekten, die die früheren Arbeiten nicht kennen. Und doch ermangeln jene nicht der Bewegung; sie verzichten auch nicht auf Übertreibungen. Es ist nur ein Plus hinzugekommen. Wenn die Jüngstes-Gericht-Szenen mit dem bloßen Gefühl geschnitzt sind, so hat hier auch der Verstand gearbeitet. Also ein großer Fortschritt im Können des Schnitzers.



Abb. 7. Benedikt Dreyer
Mann mit einer Geldkasse
St. Marien, Lübeck

Zur Erkenntnis dieses Künstlertums wird hier neben dem Geldmann ein noch deutlicher fungierendes Zwischenglied benötigt, das denn auch gefunden worden ist. Im Dienstzimmer des Aufsehers des Heiligengeisthospitals in Lübeck steht eine Gruppe, Gott-Vater darstellend, wie er den Leichnam Christi in seinen Armen hält[1]) (Abb. 8). Er steht aufrecht, und man sieht gut, wie der tote schlaffe Körper ohne den angestrengten Griff der Greisenhände zusammenknicken würde. Er hält ihn so hoch, daß die Beine Christi doch die Stellung eines stehenden Mannes einnehmen. Der Körper des Heilands soll in würdevoller Weise gezeigt werden. Das Sujet ist ursprünglich der sogenannte Gnadenstuhl oder die Dreieinigkeit, wo der thronende Gott-Vater den ans Kreuz genagelten Sohn in kleinem Maßstabe symmetrisch vor sich hält. Durch die Taube wird die Dreizahl komplettiert, und so sieht die Zentraldarstellung manches Lübecker Altars vom XV. Jahrhundert aus. Schon Bernt Notke aber hat mit diesem Schema gebrochen. Seine gemalte Dreieinigkeit, die sich auf dem Flügel eines ruinierten Schnitzaltars befindet und vor einiger Zeit auf dem Boden der Marienkirche

[1]) Abgebildet in »Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks« Bd. 2, S. 483.

gefunden worden ist, zeigt das Thema schon in derselben Fassung wie Dreyer [1]). Bei jenem war noch die Taube vorhanden, für die wohl in der abgeschlossenen Komposition Dreyers kein Platz blieb.

Wenn also schon bei Notke durch die Überwindung des alten Schemas viel Menschlichkeit in das Motiv hineingebracht war, so hat doch Dreyer hier tiefer gesehen und inniger geschaffen. Ihm paßte das Motiv genau. Er verstand es, den Gegensatz zwischen der aufrechten Kraft des Greises und der losen Schlaffheit des Leibes zum Ausdruck zu bringen. Die Arme des Toten hängen pendelhaft in der Luft; die hart um den Brustkorb des Sohnes greifenden Vaterhände versuchen die Last auf einer bestimmten Höhe zu halten; man sieht die Anstrengung, sieht, daß der Leichnam schwankt. Und die Gesichter! Der alte König mit dem guten, offenen Kindermund, mit dem bitteren Ausdruck von Schmerz — man muß zu Rembrandt gehen, zu dem Saul im Haag, um eine ähnlich tiefergreifende Zusammenstellung von Zügen der Naivität und der bitteren Sorge zu finden. Auch der Christustypus und die Auffassung des Aktes erinnern an Rembrandt [2]).



Abb. 8. Benedikt Dreyer
Gott-Vater mit dem toten Christus
Heiligengeisthospital, Lübeck

Was mich bei der Gruppe des Heiligengeisthospitals zu der Bestimmung auf Dreyer führt, ist vor allem die Art des Balancierens, die im Geldmann schon da war, im Antoniusaltar zur Virtuosität getrieben worden ist. Die nebensächlichen Details bestätigen dies. Das Antlitz Gottes kommt in abgeschwächter Form beim Antonius wieder vor, wo sich auch der Bart genau wiederholt. Die Arme Christi sind zu kurz, besonders der rechte, so wie beim Geldmann und beim Petrus in Kopenhagen. Die mächtige, schattenwerfende Frisur hat auch der Johannes Evangelista auf dem Sängerchor.

Das wundervolle Werk steht also auf der Grenze zwischen den früheren und den späteren Sachen.

[1]) Abgebildet und Bernt Notke zugeschrieben in »Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks« Bd. 2, S. 216.

[2]) Man vergleiche mit dieser Gruppe denselben Gegenstand in einer Holzgruppe des Kaiser-Friedrich-Museums, dem Tilmann Riemenschneider zugeschrieben, um recht deutlich zu gewahren, wie tief Benedikt Dreyer gegriffen hat, und wie ihm der Griff gelungen ist.

In diese Schicht gehören, wie gesagt, die Statuen im Sängerchor. Es ist bekannt, daß sie zwischen 1513 und 1520 geliefert worden sind [1]). Die Einförmigkeit einer Reihe Standbilder hat Dreyer zu gesuchten, jeweils verschiedenen Bewegungsdarstellungen veranlaßt. Man wird diese hauptsächlich dekorativen Stücke nicht mit einer Seelendarstellung wie in der Gruppe des Heiligengeisthospitals vergleichen. Dies ist eine mehr formale Aufgabe. Nicht nur durch bewegte Anatomie, auch durch interessante Tracht sucht er die Aufgabe zu bereichern. Man sieht, daß die nunmehr auch in Lübeck aufgekommene Mode, die Gewänder fliegend und bauschig zu gestalten, es ihm angetan hat. Der Meister des Prenzlauer Altars von 1512 hat Einwirkung auf ihn gehabt. Doch ist Dreyer viel maßvoller. Er will die Hauptsumme der Bewegung in den Körper selbst hineinlegen. Seine Körper sind wie mit Elektrizität geladen, und Füße und Hände zeigen den Ausschlag an wie die Goldblättchen der Leidener Flasche. Die Zehen, lang und schmal, bewegen sich ebenso nervös wie die feinen Fingerglieder, und die Haare sind bei vielen Figuren in einer durchbrochenen drahtähnlichen Arbeit gegeben. Andere aber, wie Johannes Evangelista, haben eine massive schattenwerfende Perücke, die oft auf Bildwerken aus der Mitte des XV. Jahrhunderts vorkommt, die so wirkungsvoll beim Gott-Vater des Heiligengeisthospitals benutzt wurde (Abb. 9 bis 11).



Abb. 9. Benedikt Dreyer
Johannes der Evangelist
St. Marien, Lübeck

Der von Goldschmidt publizierte, schon erwähnte St. Antonius ist 1522 datiert. Also später. Das Balancieren ist hier bis zum Sport getrieben und ist überhaupt durchgehendes Motiv. Der Heilige hantiert zwei Stäbe, Buch und Glocke beinahe gauklerhaft wie ein Balancierkünstler, der sich im Trick der scheinbaren Ungeschicklichkeit produziert. An den Seiten sind wunderliche, durchbrochene Säulen aufeinandergestülpt, und wie Seiltänzer balancieren oben rechts ein elegant sich federnder St. Sebastian, links ein St. Rochus mit seinem Engel, welche beide so, des Gleichgewichts spottend, gestellt sind, daß sie herunterfallen würden, wenn der Engel nicht den Mantel des Heiligen festhielte und dadurch die Gegenbalance gäbe.

Es ist in einer Dissertation von A. Tronnier auf das Motiv des Balancierens beim unbekannten Zeichner der Lübecker Bibel hingewiesen worden [2]). Notke hat das Motiv schon in seinen Malereien, wie auch Tronnier zeigt. Aber auch in Bildwerken wie im Stockholmer St. Georg. Dreyer benutzt es weiter in der Plastik, folgt bis an sein Lebensende dem zündenden Gedanken seiner Jugend, und treibt ihn schließlich zur absurden Virtuosität. Wie diese Hinweisung auf die ältere Lübecker Generation zeigt,

[1]) Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks Bd. 2, S. 191.

[2]) A. Tronnier, Die Lübecker Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Inaugural-Diss. Göttingen. Straßburg 1904.

hat Dreyer Wurzeln in der Erde der Heimat. Viele andere solche Wurzelfasern lassen sich leicht loslösen, und dabei zeigt sich auch deutlicher, was von außen hergekommen ist. Doch verspare ich mir lieber die Ausführung dieser Genesis, bis ich zur gleichen Zeit eine größere Zahl von Künstlerpersönlichkeiten aus der baltischen spätmittelalterlichen Kunst gekennzeichnet haben werde.



Abb. 10. Benedikt Dreyer
Der hl. Sebastian
St. Marien, Lübeck



Abb. 11. Benedikt Dreyer
Johannes der Täufer
St. Marien, Lübeck

Über Dreyers Leben ist einiges bekannt. Nach Goldschmidt war er Geselle in Lüneburg 1506/07. Also werden die beiden Gerichtsaltäre nach 1507 gesetzt werden. Er besaß ein Haus in Lübeck; er wurde Bildschnitzer, aber auch Maler tituliert und lebte noch 1555. Bildwerke von späterem Datum als den Antonius kennen wir nicht von seiner Hand. In Lübeck wie in Schweden hört ja der skulpturale Luxus in den Kirchen mit der Reformation beinahe auf. Doch hören wir von ihm als Lieferanten von Modellen für messingene Leuchter um 1540[1]). Weiteres ist weder aus seinem Leben noch aus seinen Werken bekannt. Hoffen wir, daß diese Zeilen die Aufmerksamkeit der einheimischen Forschung in den alten Kunststätten der Ostseeküste auf das eine oder andere Werk von Benedikt Dreyers Hand führen werden.

Werke

1. Schnitzaltar aus dem Dorfe Tramm bei Lübeck mit dem Jüngsten Gericht im Korpus, 12 Aposteln in den Flügeltüren. Lübeck, Museum Nr. 5299 . . . . etwa 1508
2. Schnitzaltar aus Birket in Dänemark mit dem Jüngsten Gericht im Korpus. Kopenhagen, Nationalmuseum II. Abt. Höhe des Korpus 154 cm, Breite 120 cm . . . . » 1510
3. Der Mann mit der Geldkasse, hölzernes Standbild in etwa Dreiviertel-Lebensgröße, neben dem Gotteskasten unterhalb des Sängerchors der Marienkirche in Lübeck . . . . » 1511
4. Gott-Vater mit dem toten Christus, hölzerne Gruppe im Heiligengeisthospital in Lübeck. Höhe 81 cm . . . . » 1512

[1]) Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks Bd. 2.

5. Die sieben oberen Heiligen-Statuen aus Holz am Sängerchor in der Marienkirche zu Lübeck. Etwa halbe Lebensgröße . . . . . . 1513—20
6. Schnitzaltar mit dem Standbilde des heiligen Antonius in etwas über Lebensgröße nebst zwei kleineren Seitenfiguren aus der Burg zu Lübeck. Lübeck, Museum 1522
7. Hölzerne Modelle für Leuchter. Nicht mehr vorhanden 1540

Von diesen waren 3, 5 und 6 ihm früher durch Adolf Goldschmidt zugeteilt, 7 durch die Inventarisation bekannt, die übrigen sind ihm vom Verfasser zugeschrieben.

EIN NEUES BLATT VON REMBRANDTS INDISCHEN ZEICHNUNGEN

VON FRIEDRICH SARRE

Vor fünf Jahren lenkte ich in dieser Zeitschrift (1904, S. 143—158) die Aufmerksamkeit auf eine Gruppe von Handzeichnungen Rembrandts[1]), in denen der Künstler indisch-islamische Miniaturen kopiert hat, »um an ihnen gewissermaßen archäologische Studien für seine biblischen Gemälde zu machen«. Die Einheitlichkeit der Technik — es sind durchweg in Sepia getonte und lavierte Federzeichnungen auf gelblichem Papier[2]) — und die sonstigen Übereinstimmungen in der Wiedergabe sprechen, wie ich ausführte, unbedingt für eine einheitliche Entstehung dieser Zeichnungen. Der Umstand ferner, daß sich im Jahre 1656 in dem Inventar der Rembrandtschen Habe »ein Buch voll merkwürdiger Miniaturzeichnungen, außer verschiedenen Holzschnitten und Kupferstichen von allerhand Trachten« befand, ließ die Vermutung entstehen, daß dieses in seinem Besitz befindliche »Buch« eins von jenen aus dem Orient stammenden Albums gewesen ist, in denen, wie üblich, orientalische Miniaturen gemeinsam mit europäischen graphischen Blättern aufbewahrt werden, und daß sich hier eben jene indischen Vorlagen befanden, die Rembrandt, ehe sie ihm durch die Versteigerung verloren gingen, in einem Zuge flüchtig kopiert und damit für sich festgehalten hat. Diese Hypothese wurde dadurch gestützt, daß die von einer dieser Zeichnungen (H d G Nr. 926) beeinflußte Radierung (B 29), »Abraham, Gott-Vater und die Engel bewirtend«, aus demselben Jahre (1656) datiert ist, in dem der wirtschaftliche Zusammenbruch Rembrandts erfolgte, und das Inventar seiner Habe aufgenommen wurde. Einige der Blätter konnten ferner auch inhaltlich näher gedeutet werden. So geht z. B. die oben erwähnte Zeichnung auf einen häufig in der indischen Miniaturmalerei wiedergegebenen Vorwurf, eine Versammlung muhammedanischer Schechs, zurück, während der Künstler ein im Louvre befindliches Blatt (H d G Nr. 644) nach einer Miniatur kopiert hat, auf der Timur auf dem Thron, umgeben von seinen Söhnen, dargestellt war.

Bisher waren mir 13 derartige Zeichnungen[3]) bekannt, zu denen die auf der beiliegenden Tafel wiedergegebene, jüngst in meinen Besitz gelangte als 14. hinzukommt. Im ganzen sind es, wie aus einer Notiz in dem Auktionskatalog des bekannten englischen Malers Jonathan Richardson (1665—1745) hervorgeht, fast die doppelte Anzahl, 25 derartige Blätter gewesen, die, zu einem Bande vereinigt, hier folgendermaßen bezeichnet

[1]) Kurz erwähnt waren diese Zeichnungen schon in Hofstede de Groots Aufsatz »Entlehnungen Rembrandts« im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1894, S. 177.

[2]) Gelegentlich kommen auch Retuschen in gelber, roter und brauner Farbe vor.

[3]) C. Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts. Haarlem 1906. Nr. 644, 744, 926—930, 1025, 1087, 1088, 1122, 1187, 1287.

werden: »*a book of Indian Drawings by Rembrandt, 25 in Number*«[1]). Das Buch gelangte nunmehr in den Besitz seines Sohnes, des Malers Jonathan Richardson jun. (1694—1771); dies beweist der Stempel, den bis auf eins (H d G Nr. 1187) sämtliche 14 bisher zum Vorschein gekommenen Blätter tragen, und der nach Fagan (a. a. O. Nr. 310) einer ersten Sammlung des Künstlers eigentümlich ist, die noch bei seinen Lebzeiten zur Auktion kam. Bei dieser Auktion, deren Datum mir nicht bekannt ist, oder bei der nach seinem Tode im Jahre 1772 veranstalteten Auktion[2]) hat man das Buch dann wahrscheinlich auseinandergenommen und die 25 Blätter einzeln versteigert; denn nunmehr tragen sie verschiedene Besitzerstempel. Auf unserer Zeichnung sowie auf den bei Mr. J. P. Heseltine und Mr. George Salting befindlichen Blättern (H d G Nr. 1025 und 1122) sehen wir ferner den Stempel des bekannten Porträtmalers Thomas Hudson (1701—1779), des Lehrers von Sir Josuah Reynolds (Fagan, a. a. O. Nr. 501). Es mag erwähnt werden, daß eine der schönsten der indischen Kopien, die schon oben erwähnten vier um einen Baum gruppierten Derwische (H d G Nr. 926), in die Sammlung von Sir Thomas Lawrence (1769—1830) gelangte[3]). Es scheint mir nicht uninteressant zu sein, daß man diese Rembrandtschen Kopien nach indischen Miniaturen sämtlich in dem Besitz von den kulturell so hochstehenden englischen Porträtmalern des XVIII. und beginnenden XIX. Jahrhunderts nachweisen kann.

Doch nun zu unserer Zeichnung (h. 212 mm, br. 174 mm), die sich zuletzt im Besitz eines englischen Landgeistlichen befand. Die linke Seite scheint beschnitten zu sein. Dargestellt sind zwei sich gegenübersitzende Männer, gekleidet in der indischen Tracht des XVI.—XVII. Jahrhunderts. Der Ältere, rechts, sitzt nach orientalischer Weise, das linke Bein untergeschlagen und das rechte darüber in den Schoß gelegt, da. Diese für einen Abendländer ganz unmögliche Stellung ist aber auch für den Orientalen nur bequem, wenn er sich anlehnen kann, und der Rücken eine Stütze findet. Die gerade Haltung des Oberkörpers weist hier auf das Vorhandensein einer Rückenstütze hin; vielleicht soll durch die Strichlage und Lavierung hinter der Figur irgendeine solche Lehne, etwa ein Kissen, angedeutet werden. Der Künstler hat eben auch hier alles Nebensächliche fortgelassen; denn wenn wir uns diese Lehne stärker markiert denken, so wird das Unnatürliche des Sitzens gemildert, und die gerade, aufrechte Haltung des Oberkörpers wirkt natürlicher und ungezwungener. Mit etwas erhobenem Kopf und gespanntem Blick, die Hände lässig in den Schoß gelegt, sitzt der Alte dem Jüngeren gegenüber. Dieser kniet in respektvoller, aufrechter Haltung

[1]) A Catalogue of the genuine and entire Collection of the late Mr. Jonathan Richardson. Sale Cock's 1746/47, S. 40, Nr. 70. — Den bei Louis Fagan (Collector's Marks, London 1883, Nr. 311) angeführten Stempel des Sammlers tragen die Blätter nicht.

[2]) In dem Auktionskatalog der Sammlung John Barnard (1787) findet sich folgende Notiz: A very small R, done with a stamp, is the signation of Jonathan Richardson jun., son of the painter; who after he had sold his father's cabinet made a very large collection in a hurry, sold after his death 1772. Den Hinweis auf die reichhaltige, im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin von Friedrich Lippmann zusammengebrachte Sammlung von Auktionskatalogen verdanke ich Herrn Direktor Dr. Max J. Friedländer.

[3]) Lawrence hat selbst einen vornehmen Orientalen porträtiert, Mirza Abul Hassan Khan, der im Jahre 1810 als persischer Gesandter in London war. Als das Gemälde zwei Jahre später nach Teheran kam, erregte es am persischen Hof die größte Bewunderung (Sir William Ouseley, Travels in Persia, London 1823, III, S. 372). Es wäre eine interessante Aufgabe, alle die Notizen zusammenzustellen, in denen von europäischen, seit dem XVI. Jahrhundert nach dem Orient gebrachten und dort verschollenen Gemälden die Rede ist.



REMBRANDT

KAISER AKBAR UND SEIN SOHN DSCHEHANGIR

FEDERZEICHNUNG IM BERLINER PRIVATBESITZ

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

auf den Hacken der untergeschlagenen Beine sitzend, den Kopf leicht nach vorn geneigt, in der Linken ein Buch haltend, während die Rechte mit einer erläuternden Bewegung erhoben ist. Die gleiche Haltung des Buches, das in typischer Weise wagerecht in der Hand ruht, ohne daß die Finger die Seiten berühren, dieselbe Bewegung des rechten Armes finden wir auf einer viel späteren, stark unter europäischem Einfluß stehenden indischen Miniatur, die das gleiche Thema sehr ähnlich behandelt (Abb. 1). Ein Nimbus, von dem Strahlen ausgehen, umgibt beidemal den Kopf.



Abb. 1. Indisch-islamische Miniatur
Im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin

Unter dem oberen Rande des Blattes sind, ohne deutlichen Zusammenhang mit den darunter befindlichen Figuren, zwei geflügelte nackte Putten angebracht. Gehören sie überhaupt zu der unteren Szene? Hat Rembrandt vielleicht für die schnelle Skizzierung der letzteren ein Blatt benutzt, auf dem jene so wenig orientalisch wirkenden Engelchen zufällig schon vorhanden waren? Diese Vermutungen tauchen bei der ersten Betrachtung des Bildes unwillkürlich auf; sie sind es vor allem gewesen, die gewichtige Kenner sogar veranlaßt haben, unser Blatt Rembrandt abzusprechen. Hiergegen ist auf die Gleichartigkeit der Zeichnung hinzuweisen, die wohl nur in dem Maße bei zeitlich zusammenfallender Entstehung der beiden Bildhälften möglich ist. Jeder Zweifel aber an der Einheitlichkeit der Entstehung und mithin auch an der Echtheit des Blattes muß schwinden, wenn der Nachweis gelingt, daß mit dem seit dem Beginn des XVII. Jahrhunderts immer stärker sich geltend machenden europäischen Einfluß auch derartige schwebenden Putten in der indischen Miniaturmalerei Eingang gefunden haben, und daß demnach auf der Vorlage wirklich solche Putten vorhanden gewesen sein können.

Der reiche Schatz an indischen Miniaturen, die mit der Sammlung Hamilton in den Besitz der Königlichen Museen zu Berlin gelangt sind und sich jetzt im Museum für Völkerkunde befinden, enthält nun auch wirklich zwei Blätter, die zur Erklärung dienen können. Auf der einen dieser Miniaturen (Abb. 2) sehen wir den indischen Mogulkaiser Dschehangir (1605—1628) dargestellt, dem eine Begleiterin — nach der späteren Beischrift seine berühmte Gemahlin Nur-Dschehan, d. h. das Licht der Welt — eine Trinkschale reicht. Über dieser Gruppe wird von zwei in Wolken halb versteckten Putten ein Baldachin gehalten; und so mögen auf der indischen Vorlage zu unserer Zeichnung gleichfalls baldachintragende Engel vorhanden gewesen sein.

Es mag der Einwurf erhoben werden, daß die beiden Engelchen viel zu nahe beieinander schweben, daß für einen Baldachin zwischen ihnen kein Platz mehr vor-



Abb. 2. Kaiser Dschehangir und seine Gemahlin Nur-Dschehan
Indisch-islamische Miniatur
Im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin

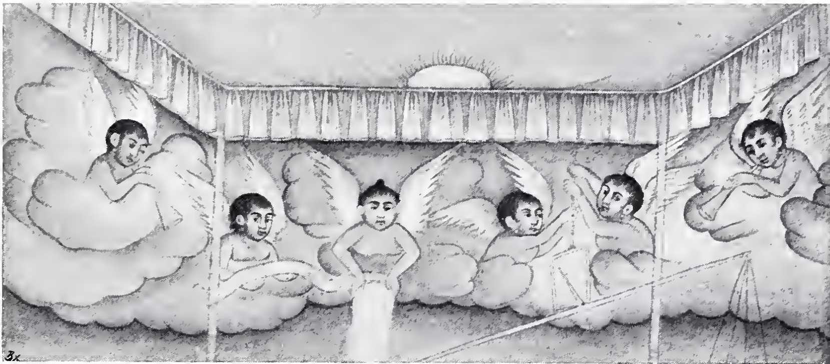


Abb. 3. Musizierende Putten
Bruchstück einer indisch-islamischen Miniatur
Im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin

handen ist. Hierauf ist zu erwidern, daß es sich bei unserer Zeichnung keineswegs um eine genaue Kopie handelt, sondern nur um eine flüchtige Skizze. Rembrandt kam es bei allen diesen skizzenhaften Kopien nicht auf die exakte Wiedergabe des Vorwurfs an; er suchte das Charakteristische festzuhalten, die Zeichnung sollte nur dazu dienen, seinem Gedächtnis zur Hilfe zu kommen, wenn er vielleicht einmal einen ähnlichen Vorwurf brauchen sollte. So blieben einzelne Teile unbeachtet, so erlaubte er sich auch, die Szene zu vereinfachen und zu verändern. Zum Vergleich sei auf die im Besitz von Mr. C. Fairfax Murray befindliche Zeichnung (H d G Nr. 1084), die Predigt des hl. Markus, hingewiesen, in der Rembrandt eine Zeichnung des Vittore Carpaccio kopiert hat, die jetzt der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth angehört [1]). Auch hier sind in der Rembrandtschen Kopie manche Einzelheiten, wie der Kopf des Heiligen und vor allem die rechts befindliche Architektur, nur zu verstehen, wenn man die Vorlage zur näheren Erklärung heranzieht. Wir müssen unbedingt annehmen, daß auf der Miniatur, die unserer Zeichnung als Vorlage diente, die beiden Figuren nicht so eng beieinander saßen, daß vielmehr, wie auf Abb. 1, den Zuhörer eine gewisse respektvolle Entfernung von dem Vortragenden trennte. Der Hintergrund, der auf der indischen Vorlage sicher ausführlich behandelt war, ist fast vollständig fortgelassen. Die Linien hinter der links sitzenden Figur vermag ich mir nicht zu erklären; das balkenartige Gebilde dagegen zwischen den beiden Figuren dürfte ein Stück von der Borte des Teppichs sein, auf dem, wie üblich, die beiden Figuren sitzen (Abb. 2). Wahrscheinlich hat Rembrandt mit der Skizzierung des rechts sitzenden Alten begonnen, und zwar etwas zu weit nach der Mitte seines Blattes zu, und da ihm dann für die zweite Figur nicht mehr genügend Raum übrigblieb, hat er den trennenden Abstand aufgegeben und sie nahe an die erstere herangerückt. Dementsprechend haben dann auch die über der Szene schwebenden Putten die Distanz, die sie auf der Vorlage zwischen sich hatten, und den Baldachin, den sie dort mit den Händen hielten, aufgeben müssen.

Auffallend bliebe noch immer das Vorkommen von *nackten* Putten; aber auch hierfür gibt es seltene Analogien in der indischen Miniaturmalerei. Die auf Abb. 3

[1]) Beide Blätter abgebildet im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1894, S. 176 u. 177; ersteres auch bei C. F. Murray, A Selection from his collection of old Drawings, London 1905.

wiedergegebenen Putten gehören zu einem Blatt, auf dessen unterem Teil ein Liebespaar beim Mahl, bedient von Dienerinnen, dargestellt ist; erstere machen die Tafelmusik dazu, und ein Engel ist damit beschäftigt, goldglänzenden Weihrauch herabzuschütten, während zwei andere an einer Wage Sonne und Mond hinter die Köpfe der Liebenden halten. In der gleichen Weise wie hier ragten wohl auch die Putten auf der indischen Vorlage Rembrandts mit dem nackten Oberkörper aus den umgebenden Wolken, deren Andeutungen noch deutlich zu erkennen sind, hervor; und wenn der rechte Putto in einer für das orientalische Empfinden unschicklichen Art seine Nacktheit zeigt, so dürfte dies wohl der Vorlage nicht ganz entsprechen. Hier wird Rembrandt beim flüchtigen Skizzieren etwas mehr gegeben haben, als seine Vorlage enthielt.

Die Zeichnung Rembrandts kann also in allen ihren Einzelheiten auf eine indisch-islamische Miniaturmalerei zurückgeführt werden, die zwei fürstliche Persönlichkeiten darstellte, über denen von Putten ein Baldachin gehalten wird. Die besonders eingehende Charakterisierung der Figuren, die scharfe und minutiöse Wiedergabe der Gesichtszüge besagen aber noch mehr: sie zeigen, daß es sich nur um den Mogulkaiser Akbar (1556—1605) und um seinen ältesten Sohn Selim, den späteren Kaiser Dschehangir (1605—1628), handeln kann. Als Beweis bilden wir ein Porträt Akbars aus seinem Alter ab (Abb. 4). Ein Vergleich der beiden Köpfe (vgl. die Tafel und Abb. 4) macht es zur Gewißheit, daß beidemal dieselbe Persönlichkeit dargestellt ist. Die Bildung des Kopfes, der vorstehende Mund, die an der Spitze etwas herabfallende Nase, die an der Nasenwurzel gefurchte Stirn mit den wagerecht laufenden Brauen, der kleine, weiße, herabfallende Schnurrbart, die Haarlocke am Ohr sind beidemal dieselben. Eine Eigentümlichkeit des Kaisers, daß sich das eine Augenlid tiefer als das andere senkte[1]), kommt bei der Zeichnung besonders deutlich zum Ausdruck. Auch die Kleidung ist diejenige, die wir stets auf Bildern des Kaisers finden: der weiße Ärmelrock, an der Hüfte durch eine dunkle Schärpe gegürtet; die dunklen, faltig sitzenden Beinkleider; die lange, über die gewölbte Brust herabfallende Perlenkette; der von einer Perlenschnur durchzogene Turban, an dem vorn eine Agraffe mit einem Reiherbusch befestigt ist.



Abb. 4. Kaiser Akbar
Indisch-islamische Miniatur
Im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin

Auch Dschehangirs Züge auf der Zeichnung zeigen mit denen seiner sonstigen Porträte (Abb. 2) die größte Ähnlichkeit und lassen keinen Zweifel darüber, daß nur er mit dem links sitzenden Manne gemeint sein kann. Der Turban und die doppelte Perlenschnur sind die ihm eigentümlichen, ebenso wie der Ohrring, den er im Gegensatz zu seinem Vater trägt, und endlich die auffallend lang herabfallenden Gürtelenden. Auch das sei noch erwähnt, daß Akbar und sein Sohn sich nicht selten auf demselben Bilde haben darstellen lassen (Abb. 5).

[1]) Graf F. A. von Noer, Kaiser Akbar. Leiden 1885, II, S. 327.

Es wird sich bei der Vorlage Rembrandts um eine Miniatur aus dem Beginn des XVII. Jahrhunderts, aus den letzten Jahren der Regierungszeit Akbars handeln, wo ersterer (geb. 1542) das sechste, letzterer (geb. 1569) das dritte Jahrzehnt überschritten hatte. Die liebevolle Zuneigung des kaiserlichen Vaters zu seinem Sohne ist bekannt; bekannt sind auch die literarischen Neigungen des Herrschers, der, selbst zwar des Lesens und Schreibens unkundig, eine bedeutende Bibliothek besaß und in ihren



Abb. 5. Kaiser Akbar und sein Sohn Dschehangir
Indisch-islamische Miniatur
Im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin

Schätzen nach Sonnenuntergang Erholung von den Mühen des Tages suchte. »Da wurden die Verse von Schriftstellern und Dichtern der Neuzeit und persische Übersetzungen älterer Werke verlesen«, berichtet ein Chronist, und ein anderer erzählt: »Erfahrene Männer bringen die Bücher täglich und lesen sie Sr. Majestät vor, welcher jedes Buch von Anfang bis zu Ende anhört«[1]). An diesen literarischen Unterhaltungen wird auch Prinz Selim, der selbst schriftstellerisch tätig war und ein Memoirenwerk

[1]) Gr. Noer, a. a. O. II, S. 321, 325. — Vgl. über die literarischen Neigungen des Kaisers auch Richard Garbe, Kaiser Akbar von Indien. Leipzig 1909.

verfaßt hat, als Vorleser teilgenommen haben. Dies der Vorwurf der Miniatur, die Rembrandt vorgelegen und die er kopiert hat.

So reiht sich unsre Zeichnung auch inhaltlich in die uns bisher bekannten derselben Gattung gut ein; denn wir kennen schon ein Blatt, das Dschehangir wiedergibt, aber diesmal nicht als Prinzen, sondern als Herrscher, der auf dem Thron sitzend, eine Audienz erteilt (H d G Nr. 930; abgebildet Lpmn H d G Nr. 44 und Kl. II, Nr. 58)[1]. Letzteres Blatt muß also nach dem Jahre 1605 entstanden und mithin das Album, in dessen Besitz der Künstler war, erst nach diesem Jahre zusammengestellt worden sein. Derartige Albums mit indischen Miniaturen scheinen im Amsterdamer Kunsthandel des XVII. Jahrhunderts nicht selten vorgekommen und verhältnismäßig hoch bezahlt worden zu sein; denn der Große Kurfürst von Brandenburg ließ ein solches Album dort im Jahre 1676 für 200 Taler ankaufen[2].

Für Rembrandt, der nach den bekannten Versen des Andries Pels[3] auf allen Märkten und Brücken der Stadt ausländische Waffen und Kuriositäten zusammenkaufte und »sich zum Vorteil nahm, was aus den vier Weltteilen zu ihm kam«, ist das indische Album gewiß einer seiner kostbarsten Funde gewesen. Hier trat ihm der Orient und seine Bewohner, der Schauplatz der biblischen Geschichte, in der sich seine künstlerische Phantasie bewegte, leibhaftig vor Augen. Der mit der Auktion bevorstehende Verlust der Miniaturen hat ihn dann, wie wir ausführten, veranlaßt, sie in schnell hingeworfenen Skizzen festzuhalten. Auf eine genaue Wiedergabe kam es ihm bei diesen 25 Blättern, die er zu einem kleinen Bande vereinigte, nicht an. Und so bringen diese Skizzen die Meisterschaft der Zeichnung, die erstaunliche Konzentration, die Gabe, das Charakteristische unter Weglassung des Unwichtigen zu sagen, in ganz besonderem Maße zum Ausdruck. Nur bei einem Künstler wie Rembrandt ist es möglich, aus dem wenigen, was die behandelte Zeichnung veranschaulicht, die Vorlage nicht nur in ihrer Gesamtkomposition, sondern auch die dargestellten Persönlichkeiten genau zu erkennen und zu identifizieren.

Hoffen wir, daß die elf Blätter, die von dem »book of Indian Drawings by Rembrandt« der beiden Jonathan Richardsons zur Zeit fehlen, sämtlich noch zum Vorschein kommen werden.

---

[1]) Diese im British Museum befindliche Zeichnung hatte ich in dem oben erwähnten Aufsatz im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen (Abb. 6) als »Kaiser Akbar auf dem Thron« bezeichnet, verführt durch die Ähnlichkeit, die unzweifelhaft bei dem Dargestellten mit den bekannten Porträten dieses Kaisers, seines Vaters, vorhanden ist. Herr G. P. Ruffaer hat in einem in den »Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde von Ned.-Indie, Deel LIX, 1906« veröffentlichten Aufsatz über das Sultanssiegel von Atjeh überzeugend darauf hingewiesen, daß es sich bei der Vorlage zu dieser Rembrandt-Zeichnung nicht um Kaiser Akbar, sondern um seinen Sohn und Nachfolger Kaiser Dschehangir handelt. Ich gebe gern zu, daß die Ähnlichkeit mit den Porträten von Dschehangir eine größere ist, als mit denen von Akbar, wenn ich auch meinen Irrtum für weniger bedeutungsvoll zu halten geneigt bin als Herr G. P. Ruffaer.

[2]) Dieses Album, auf das mich Herr Professor Oskar Mann aufmerksam zu machen die Güte hatte, befindet sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Libri picturati A 11) und enthält indische Miniaturen, auch Porträtfiguren, von geringer Qualität. Es trägt die handschriftliche Notiz: »In diesem Bande sind 57 orientalische Bilder, welche Sr. Churfl. Durchl. in Amsterdam für 200 rthl. hatt kauffen lassen. Anno 1676.«

[3]) Zitiert bei C. Vosmaer, Rembrandt. La Haye 1877, S. 389; und bei Jan Veth, Rembrandts Leben und Kunst. Leipzig 1908.

ARNOLFO DI CAMBIOS SKULPTUREN AM FLORENTINER DOM

VON FRIDA SCHOTTMÜLLER

Italien ist nicht so reich wie Frankreich oder Deutschland an gotischen Prachtfassaden mit reicher Dekoration. Nicht eine von wirklicher Bedeutung ist in Florenz: sie stammen aus späterer Zeit wie die von S. Maria Novella und S. Croce, oder sie sind, im Trecento erbaut — wie S. Trinità[1]) oder der Dom —, dem gewandelten Geschmack der Spätrenaissance zum Opfer gefallen. Bis ins Quattrocento hinein war man an der Fassade von S. Maria del Fiore tätig gewesen, aber als Brunelleschis Kuppel emporwuchs, erlahmte das Interesse für die reiche, vielgegliederte Front; schon Lorenzo Magnifico schrieb eine Konkurrenz für ihren Neubau aus. Denn kaum hatte die Renaissance die Gotik überwunden, empfand man sie als lästige Invasion, wogegen die antiken Formen, die man jetzt wieder wählte, die Zeugen einstiger Größe bedeuteten.

Ebensowenig wie die Projekte Lorenzo Medicis[2]) sind die der Großherzöge von Toskana im XVI. und XVII. Jahrhundert ausgeführt; doch ward der reiche gotisierende Schmuck 1587/88 unter Francesco Medici heruntergerissen und die rohe Mauer anläßlich fürstlicher Hochzeitsfeste, so 1589, 1661, 1688, mit Gelegenheitsdekorationen von barocker Größe bedeckt. Ihre Reste wurden erst entfernt, als man daranging, nach de' Fabris' Plänen die heutige Fassade (1867—1887) zu errichten, und man benutzte die Gelegenheit, die alte Mauer des Duecento und Trecento auf Bauart und Dekorationsreste zu untersuchen.

In dieselben Jahre etwa fällt auch die erste systematische Publikation von Domurkunden durch Cesare Guasti[3]); Giovanni Poggi[4]) hat sie nach langer Pause jüngst weitergeführt. Beide ziehen auch alte Berichte und Abbildungen in ihre zusammenfassende Interpretation hinein. Ja, Poggi geht noch weiter: er hat die heute in Museen und Privatbesitz verstreuten Skulpturfragmente der alten Domfassade abgebildet, und für die allermeisten gelang es ihm, den einstigen Standort und die Entstehungszeit festzulegen. Es sind das in erster Linie die Nischenfiguren der eigentlichen Wand, dann Statuetten in den Wandungen des Hauptportals. — Seiner Lünette entstammt die große Madonnenstatue, die heute im Dommuseum ist (Abb. 5). Über die Seitenportale

[1]) Abbildung bei Supino: Gli Albori dell' Arte Fiorentina S. 134 und C. Ricci: Cento Vedute di Firenze Antica Taf. LX.

[2]) Vielleicht ist eines derselben in der Fassadenansicht auf dem großen Holzschnitt der Stadt Florenz im Berliner Kupferstichkabinett wiederzuerkennen.

[3]) Santa Maria del Fiore: La Costruzione della Chiesa e del Campanile 1887 und von demselben La Cupola di Santa Maria del Fiore 1857.

[4]) Il Duomo di Firenze. Parti I—X. 2. Band der italienischen Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz.

bringt Poggi[1]) einzig Rondinellis wichtigen Bericht, den Riccha und nach ihm Cavalucci publizierten:

»Sopra la detta porta (principale) veniva una vaga e bella cappelletta nella quale era un' imagine di Nostra Donna di marmo a sedere con Cristo piccolo, che con bella grazia le sedeva sopra un ginocchio, et ella aveva gli occhi lucenti, che parevano veri, perchè erano di vetro, ed era messa in mezzo da una statua di s. Zanobi e da un' altra di s. Reparata, e due bellissimi Angioli aprivano un padiglione, che di panno appariva, se bene era di marmo. Sopra la porta, che è allato alla principale dalla sinistra mano all' entrare di verso alla via dei Martelli in altra cappella era scolpita la *Natività di Nostro Signore* con molte figure di pastori e d' animali. Sopra all' altra porta che è



Abb. 1. Arnolfo di Cambio
Marmorfragment vom Florentiner Dom
Florenz, Privatbesitz

di verso al Campanile era con molto statue rappresentato il *transito di Maria*, la quale si vedeva morta giacere e Cristo, che l' anima di lei strettamente teneva in braccio, e tutti gli apostoli che circondavano il corpo morto.«

Und wirklich erkennt man auf Poccettis Fresko in S. Marco[2]) und auf der alten Zeichnung im Dommuseum[3]) (Abb. 2) ganz deutlich über den Seitenpforten die gotische Cappelletta, die mit den Grabmonumenten des frühen Trecento nahe Verwandtschaft hat, ja, mehr als das: so flüchtig die Zeichnung in allen Teilen ist, die Hauptfiguren der drei Giebel, die Madonna[4]) über der Mittelpforte, die ruhende Wöchnerin, dahinter das liegende Kind mit Ochs und Esel im linken Giebel, die Sterbende von Trauernden umgeben auf der rechten Seite sind vollkommen erkennbar. Besonders die Madonna der

[1]) A. a. O. S. XXVIII u. LXI. Eine Beziehung des Tierreliefs im Bargello u. einer Urkunde von 1395 auf die linke Lünette wird sich nach dem hier folgenden nicht aufrechthalten lassen.

[2]) S. Antonino nimmt Besitz von der Florentinischen Kathedrale. Alinari 4265.

[3]) Alinari 2587.

[4]) Merkwürdigerweise scheint sie in der Zeichnung und Gian Bolognas Relief in S. Marco (vgl. Poggi S. XXIV) stehend dargestellt zu sein.

Geburt »nach via Martelli« hin, da ihre Cappelletta dem Beschauer zunächst am wenigsten verkürzt. Sie erlaubt uns die Originale, d. h. die Hauptfiguren der seitlichen Lünetten, wiederzuerkennen. Denn sie sind längst bekannt, doch niemals in diesen Zusammenhang gebracht[1]). Die Wöchnerin befindet sich noch heute in florentinischem Privatbesitz (Abb. 1), die Verstorbene und drei sie Betrauernde im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Lichtdrucktafel).

Swarzenski[2]) war es, der zuerst auf diese importanten Stücke aufmerksam gemacht. Als seine Arbeit erschien, war die Gruppe des rechten Giebels freilich längst in den Pariser Kunsthandel und von dort nach Berlin gelangt. In Florenz aber sind noch

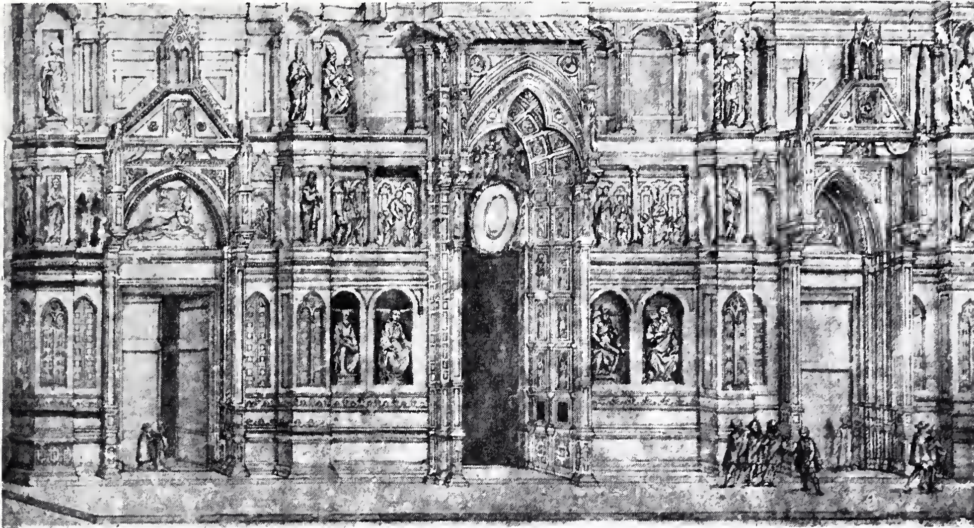


Abb. 2. Zeichnung nach der alten Fassade des Florentiner Doms
Florenz, Museo dell' Opera

außer der Wöchnerin zwei Engelpaare, die zum Schmuck der Prunkgiebel gehörten[3]). Zunächst zwei stehende in faltenreichen Mänteln, mit großen gesenkten Flügeln; sie lehnen sich an Bogenfragmente an (Abb. 3). Ohne weiteres sind sie auf der Zeichnung der Domopera erkennbar: sie füllen die Zwickel über der Lünette aus. Unsicherer ist die einstige Bestimmung der beiden fliegenden, im flatternden Gewand, die einen Vorhang zurückgeschlagen (Abb. 4). Wäre das Blattkyma, vor dem sie schweben, nicht auf gotischer Kurve, sondern wagerecht, würde man sie hypothetisch in den Querbalken zwischen Lünette und Giebelfeld verweisen, auf dem in den Ecken zurückgeschlagene Vorhänge, in der Mitte der Adler auf Wolleballen, das Wahrzeichen der Arte della Lana, angedeutet sind. Diese mächtigste Zunft hatte ja, wie bei S. Croce, die besondere Auf-

[1]) Außer in kurzer hypothetischer Form bei K. Rathe (Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz S. 26/27). Ich erfuhr von dieser Ende September erscheinenden Arbeit erst nach der Drucklegung dieser Zeilen, aber habe dann ihre abgeschlossenen Korrekturfahnen einsehen dürfen.

[2]) Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XV S. 99ff.

[3]) Die Photos der nicht in Berlin befindlichen Stücke verdanke ich Herrn Dr. Swarzenski.

sicht über den Bau[1]. (Oder sollte hier ein Fehler der Zeichnung vorliegen: am ersten südlichen Seitenportal ist der Querbalken leicht gebogen.) Im andern Fall müßten die zwei geflügelten Kinder die Vorhänge über dem Mittelportal geöffnet haben, wie Gian Bologna das in seinem Relief[2] angedeutet, und wie es ähnlich am Orvietaner Dom vorkommt.

Und doch sind diese Engel, die ohne Zweifel zu den größeren Lünettenreliefs gehörten, besonders gute Zeugen für ihre Herkunft vom Florentiner Dom. Das Blattkyma an ihrer Innenseite kehrt an den kosmatesken Fragmenten[3] wieder, die von der alten Domfassade stammen und mit Arnolfo di Cambios Tätigkeit für diese in nächste Beziehung gebracht sind. Schon Swarzenski hat diese Übereinstimmung betont, freilich nur einen Schulzusammenhang, keinen ganz unmittelbaren örtlichen, wie es hier geschieht, daraus gefolgert. Ebenso hat er schon die ikonographischen Zusammenhänge mit der Natività und Mariä Tod auf den Kanzelreliefs dieser Generation gesehen, freilich unsere Skulpturen doch »wahrscheinlicher zu einem Grabmal zugehörig« genannt; und sehr entschieden hat Burger dann diese Hypothese verteidigt[4].

Swarzenskis Bedenken der zu guten Erhaltung wird durch den Nachweis der breiten Cappelletta überwunden und durch den Vergleich mit der intakten Madonnenstatue im Dommuseum (Abb. 5); auch sind ja kleinere Teile, die im besondern vom Regen getroffen wurden, sehr beschädigt: die beiden Hände der Verstorbenen, die Rechte der Wöchnerin, die Doppelbüste der trauernden Apostel, die Locken des knienden Jünglings wie ein paar Faltengrate der fliegenden Engel. Auch die Farbspuren[5] sind sehr gering, aber alles andere noch heute von überraschender Schönheit. Nicht nur der große Wurf der Komposition und der starke Ausdruck, auch Einzelheiten, wie die gut erhaltenen (rechten) Hände der Wöchnerin und des Jünglings, sein »myronischer« Typus, die feine Gewandbehandlung, die durch den Mantel hindurch die Füße der Liegenden erkennen läßt — ein Motiv, das an französische Gotik und Naumburg erinnert —, und endlich die interessante Augenzeichnung der Wöchnerin: Pupille und Glanzlicht sind hier durch leichte Vertiefungen charakterisiert.

Skulpturen von solcher Qualität waren ein würdiger Schmuck des Florentiner Doms. Daß sie sich auch nach Zeit- und Künstlerstil der komplizierten Baugeschichte einfügen lassen, sei in dem folgenden kurz dargelegt.

Die offizielle Grundsteinlegung zu einer neuen Kathedrale fand 1296 am 8. September statt. Doch dieser Termin bedeutet nicht den Baubeginn[6]. Schon drei Jahre früher hatte das florentinische Volksparlament die Wiederherstellung der S. Reparata beschlossen und immer größere Summen dafür ausgesetzt. Denn bald nach dem Beginn der Arbeit erkannte man den gänzlichen Verfall der ehrwürdigen Kirche, der mit einer Reparatio und Renovatio nicht mehr zu helfen war, und beschloß und begann schon vor der feierlichen Grundsteinlegung am Tag von Mariä Geburt den neuen

---

[1]) Davidsohn: Forschungen zur Geschichte von Florenz, 4. Teil S. 488 und Guasti a. a. O. S. 29; vgl. auch Nr. 49 im Museo dell' Opera.

[2]) Poggi, a. a. O. S. XXIV.

[3]) L. del Moro: La Facciata di S. Maria del Fiore. Fig. 8 und 10.

[4]) Das Florentiner Grabmal 22, 23. Warum er bei den Marienstatuen von dem Verstorbenen spricht, ist mir vollkommen unverständlich.

[5]) Kreidegrund an vielen Stellen; blaue Farbe an Mariä Mantel.

[6]) Davidsohn, a. a. O. S. 457/58; vgl. ferner die Darstellungen bei Guasti, Cavalucci, Supino und Freys Monographie des Arnolfo di Cambio in Thieme und Beckers Künstlerlexikon, Bd. II.





ARNOLFO DI CAMBIO

DER TOD DER MARIA, MARMORFRAGMENTE VON DER FLORENTINER DOMFASSADE

IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

20

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Bau. Entwurf und Bauleitung waren Arnolfo di Cambio übertragen; und schon vier Jahre später ward er »ex magnifico et visibile principio dicti operis« von der Steuerabgabe befreit. Am 8. März 1302 ist er gestorben.

Die nächste Epoche des Dombaues war weniger glücklich. Die langen politischen Wirren, die einen Dante aus Florenz vertrieben, brachten ihn nach Arnolfos Tod beinahe zum Stillstand. Erst als die Stadt um 1331 »in assai tranquillo e buono stato« war, widmete man ihm wieder mehr Gedanken und mehr Geld. Drei Jahre später ward unter Giotto der neue Kampanile in Angriff genommen, und er wie sein Nachfolger Andrea Pisano förderten diesen zumeist. Dann trat um 1350 der eigentliche Dombau wieder in den Vordergrund. Seine Fassade hatte damals etwa die Höhe der jetzigen Seitenschiffe, die Seitenfronten waren bis zu den ersten Türen und einige Pfeiler des Mittelschiffs gebaut. Man hatte die Außenwände wahrscheinlich mehr gefördert als die Stützen im Innern, weil man die alte, kleinere Kirche, die hinter der neuen Fassade und den ersten Stützen lag, möglichst lange stehen lassen wollte. Ihre letzten Teile sind erst 1375 abgerissen [1]).



Abb. 3. Engel, Marmorfragment
Florenz, Privatbesitz

Zwei Menschenalter waren vergangen, seit der Grundstein gelegt und städtischer Ehrgeiz wie bauliches Können sehr gewachsen. Francesco Talentis Pläne, die seit 1355 entstanden und von Kommissionen von Fall zu Fall entschieden wurden, bedeuteten keine Vollendung von Arnolfos Entwurf, vielmehr eine entschiedene Erweiterung. Die Pfeiler wurden seit 1357 auseinandergerückt, und kühnere Bogen sollten sie verbinden; eine Verstärkung der Fassadenmauer wurde hierdurch nötig; man legte sie der älteren, schon inkrustierten Mauer vor. Poccettis Fresko und die erwähnte Zeichnung im Dommuseum beziehen sich somit nicht auf die älteste Anlage der heutigen Kathedrale, vielmehr auf die Dekoration von Talentis Fassade, die etwa zwischen 1360 und 1420 entstanden ist. Ihr Schmuck sind mosaizierte Felder und Nischen, die rundbogig abgeschlossen oder von rechteckiger Form mit Einzelstatuen oder Gruppen gefüllt gewesen [2]); Architekturmotive, die auch an dem oberen Teil der Domfassaden von Siena und Orvieto anzutreffen sind. Nur das oberste, dritte Geschoß hat Renaissancecharakter.

Arnolfos Fassade, d. h. die nach seinen Plänen erbaute, hat anders, viel schlichter, ausgesehen. Wir lernen sie aus einem Fresko im Bigallo kennen, jener Ansicht der

[1]) Guasti, a. a. O. S. CIII.

[2]) Die Hauptteilungen sind an der Fassadenwand nach dem Abbruch der barocken Dekoration unter de Fabris sichtbar geworden; ein Beweis für die Richtigkeit der Zeichnung. Abb. bei L. del Moro, a. a. O. S. 15 und im Museo Storico-Topografico Cornice 356 Nr. 48.

Stadt Florenz von 1352 zu Füßen der Misericordia [1]). Denn neben der verzeichneten, doch sachlich richtigen Wiedergabe des Baptisteriums ist hier der Kampanile so gegeben, wie er um die Jahrhundertmitte (bei Andrea Pisanos Tod) ausgesehen. Wir dürfen aus solcher Tatsache folgern, daß auch die hier gemalte Domfassade ihrem damaligen Zustand — vor Simone Talentis Umbau — entspricht.

Sie ist nicht so hoch wie die später ausgeführte und im oberen Teil mit stehenden Marmorfeldern, weiter unten durch horizontale Streifen von Verde di Prato und weißem Marmor inkrustiert, wie es an gotischen Kirchen, z. B. in Pistoia und Prato häufig vorkommt. Die Flächenfüllung zu unterst ist nicht erkennbar, auch nicht ganz deut-



Abb. 4. Engel, Marmorfragment
Florenz, Privatbesitz

lich die Form der drei Portale; es scheint aber, daß die beiden seitlichen bereits den hohen Giebel (= cappelletta) besitzen. Das viel höhere in der Mitte ist trotz späterer Zahlungen unvollendet geblieben; es hat noch bei Poccetti das provisorische Schutzdach.

Hat Francesco Talentis Verstärkungsmauer die alten Portale geschont, gehören ihre Lünetten und die Giebel der zwei Seitenportale der ersten Bauepoche bis 1357 an? Wir dürfen das bejahen aus Gründen der Stilkritik und gestützt auf Funde an der Fassade selbst. De Fabris hat nämlich an ihren unteren Teilen die alte Mauer Arnolfos und die von Talenti davorgelegte unterschieden, während die Mauer weiter oben in eins gebaut ist. Aus bautechnischen Gründen konnte er Talentis Verstärkungen von 1358 nur an sehr wenigen Stellen lösen, trotzdem gelang es dem Erbauer der modernen Fassade, Schmuckteile aus der Zeit seines ältesten Vorgängers aufzufinden. An der Südseite zunächst dem Kampanile fand er eine rautenmustrige Streifendekoration aus

[1]) Supino, a. a. O. S. 164 und Ricci, a. a. O. Taf. IX. Die Inschrift ist falsch in 1342 restauriert.

weißem und grünem Stein auf der eigentlichen Wand mit rundbogigem Abschluß nach oben [1]) und einer grünen Säule an der Ecke, d. h. nicht an der heutigen Ecke der Fassade, vielmehr tiefer, an der von Arnolfos Mauer, und in gleicher Höhe fand man Verde di Prato in der linken Portallünette eine dreigeteilte reiche Dekoration mit Kosmatenmosaiken auf Corallino über dem Hauptportal [2]), dazu Kosmatenarbeit, umrahmt von plastischem Ornament am Architrav und derbmodellierte Türpfostenfragmente mit lesbischem Kyma und langen, akanthusähnlichen Blättern [3]).

Da alle diese Inkrustationen sich in der gleichen Mauertiefe vorgefunden, zweifelt de Fabris nicht, daß sie alle dem Bau Arnolfos zugehörten. Auch ihr Stil erinnert ja an römische Tabernakel von etwa 1300, und das plastische Ornament im Giebelfeld (s. die Zeichnung) wie seine eigne Form und die bekrönende Fialennische lassen über die Entstehungszeit um 1300 keinen Zweifel; sie kommen auch am Pisaner Kamposanto, am Florentinischen Baptisterium [4]), an Arnolfos römischen Tabernakeln und dem Grab von Benedikt XI. in Perugia vor, und dieses kopiert ja den ursprünglichen Aufbau vom Monument des Kardinal de Braye.

Und ebenso wird die Skulpturenverteilung in den Lünetten dem Dekorationsprinzip der Kosmaten entsprochen haben. Wie die plastische Rosette im Giebelfeld, standen auch die figürlichen Reliefs vor mosaiziertem Grund. Sie sind wie jene füreinander erfunden und ohne Zweifel zu etwa gleicher Zeit gearbeitet [5]). Das geht schon aus der Dekoration des Hauptportals ganz zweifellos hervor; seine Rückwand ahmt in der Mitte die Lehne eines prachtvollen Throns nach, und vor ihr war die Madonnenstatue des Dommuseums aufgestellt, ganz ähnlich wie die Mutter Gottes am Grabmal des Kardinal de Braye.

Für die Lünetten der Seitenportale wird man zunächst an die entsprechenden Kanzelreliefs zu denken haben und an Arnolfo di Cambios Erzählungsweise am Tabernakel von S. Paolo. Er ist hier mehr andeutend als von epischer Breite; und gleiches wird in Florenz der Fall gewesen sein [6]).

So sind die trauernden Apostel in Berlin, die zu Mariä Tod gehörten, von kleinerer Proportion als die Hauptgruppe und nicht Fragment, vielmehr von Anfang an als Reliefbüste gearbeitet gewesen. (Sie sind auf der Tafel im richtigen Größenverhältnis reproduziert.) Wahrscheinlich waren nur Maria und die sie Betrauernden ihr zu Häupten und zu Füßen in ganzer Figur gebildet, die andern Apostel aber und Christus mit der Seele der Mutter in den Armen ragten als Brustbilder über eine niedrige mosaizierte Mauer, die den Hintergrund für die Hauptgruppe schuf; vielleicht war auch der Sarkophag mit kosmatesker Dekoration geschmückt, ähnlich dem Architrav im Dommuseum. Verwandte Motive in den einzelnen Figuren wird man am ehesten in Fra Guglielmos Tod Mariä der Pistoieser Kanzel suchen dürfen, wenn schon die Lünettenkomposition als Ganzes wohl strenger und monumentaler gewesen ist.

---

[1]) Abbildung Fig. 7 bei del Moro, a. a. O., Bericht bei Cavalucci: S. Maria del Fiore App. 5—9.

[2]) Museo dell' Opera Nr. 58. — Abbildung Fig. 8 bei del Moro, a. a. O.

[3]) Museo dell' Opera Nr. 58, 32, 33. — Abbildung Fig. 9, 10 u. 11 bei del Moro.

[4]) Vgl. die alten Ansichten vor 1500, so Supino, a. a. O. S. 9.

[5]) M. Reymond, Arte 1905, S. 178, tritt für das Gegenteil ein; auch Poggi, a. a. O. S. XXXII, neigt dazu, obwohl er selbst nur zweifelnd Urkunden von 1395, Zahlungen an Niccolò d' Arezzo, auf die Madonna des Mittelportals bezieht. Dem widerspricht ihr Stil auf das entschiedenste. Venturi weist sie (Storia dell' Arte IV, S. 147—150) dem Umkreis Arnolfos zu.

[6]) Im Gegensatz zu Niccolò Pisanos Kreuzabnahme am Dom von Lucca.



Abb. 5. Madonnenstatue
vom Hauptportal des Florentiner Doms
Florenz, Museo dell' Opera

Für die Natività bieten sich die Reliefs der Sieneser Kanzel (Abb. 6) und die Johannisgeburt der Bronzetür zu nahem Vergleich an [1]. Bei dieser ist die Komposition gelöst und die Madonna gelagert wie über dem linken Domportal — man darf an eine Entlehnung Andreas denken. Im einzelnen aber, in Falten und Bewegungsmotiven, steht die ruhende Mutter vom Florentiner Dom der Sieneserin besonders nahe. Die herabfallenden Falten ihres Lagers, die auf den Schilderungen der Geburt im Duecento und Trecento niemals fehlen und mit dem Lager wohl aus einem Stück gewesen, sind auf der Zeichnung deutlich erkennbar. Ebenso das dunkle mosaizierte (?) Feld weiter oben, vor welchem das Kind samt Ochs und Esel sichtbar wird. De Fabris hat es beim Neubau der Kirche aufgedeckt [2]. Seitlich oder vorn waren Hirten mit ihrem Vieh, vielleicht auch das Bad des Kindes dargestellt.

Dem Dekorationsstil vom Anfang des Trecento entspricht der Stil der Marmorskulpturen, die Swarzenski nach meinem Dafürhalten sehr richtig in die Mitte zwischen die Kanzeln des Niccolò Pisano (1260 und 1266) und Andreas Bronzetür (1330) datiert, d. h. in die Jahre, als Arnolfo di Cambio den Neubau des Doms begann. Eine frühere Entstehung ist der formalen und psychologischen Verfeinerung Niccolòs gegenüber nicht zu verfechten; eine viel spätere auch nicht, da seit 1310, dem Verkündigungsrelief am Dom (beim Kampanile), die mehr gotische Art eines Giovanni Pisano und eines Tino da Camaino Florenz erobert hat. Dringliche Gesten, ziselierende Haarbehandlung, runde Falten und die naturalistisch ausgefranste Kante treten an Stelle der geometrisch geschmückten Säume, der eckigen Falten, der mehr plastischen Haardarstellung und der ausgeglichenen Bewegung, wie sie in derberer Art dem Niccolò Pisano, in harmonischer Schönheit unsern Skulpturen eigen ist. Für ihre Datierung um 1300 spricht endlich auch ein äußerer Umstand; wenige Jahre nach Arnolfos Tod — spätestens 1310 — blieb der Dombau für mehrere Dezennien beinahe liegen.

Nach alledem liegt es am nächsten, die Lünettenskulpturen der Florentiner Domfassade, zum mindesten ihren Entwurf, Arnolfo di Cambio zuzuschreiben, dem Dombaumeister, der auch Plastiker [3]) gewesen, ein Schüler und Genosse Niccolò Pisanos,

[1]) Vgl. hierüber Swarzenski, a. a. O. S. 100.

[2]) Vgl. die Abbildungen bei del Moro S. 15.

[3]) Frey, a. a. O. und Loggia de' Lanzi S. 82 ff. sieht in dem Bildhauer und Architekten Arnolfo zwei verschiedene Künstler. Die hier nachgewiesenen Lünettenskulpturen des Doms

der befruchtet war von römischer Kunst. Venturi hat das, ohne den hier dargelegten Zusammenhang mit dem Florentiner Dom zu kennen, schon getan [1]); Swarzenski hingegen nimmt eher eine von Arnolfo beeinflußte florentinische Werkstatt an: »Wäre er (A.) als Bildhauer so groß wie als Architekt! Aber wer seine Skulpturen in Rom und Orvieto kennt, wird diesen Gedanken abweisen.« Und ohne Frage, die Florentiner Skulpturen sind besser als der Durchschnitt von Arnolfos gesicherten Plastiken in Orvieto und Rom; doch diese sind nicht alle von gleicher Qualität, und von den besten aus lassen sich Verbindungsfäden mit Florenz entdecken, besonders mit den Fragmenten der Presepe von S. Maria Maggiore, die erst nach Swarzenskis Publikation von Venturi ans Licht gezogen ist [2]).



Abb. 6. Christi Geburt, Marmorrelief
der Kanzel von Niccolò und Giovanni Pisano und Arnolfo di Cambio
im Sieneser Dom

Beim Tabernakel von S. Paolo (1285, Abb. 7) nennt Arnolfo den Arbeitsgenossen Pietro. Hat jener, den Hermanin ohne zwingende Gründe mit Pietro Cavallini identifiziert hat [3]), die Mosaiken ausgeführt, oder dürfen wir ihm die schlechteren, Arnolfo den Entwurf und die besseren Skulpturen des Aufbaues zuerkennen? Sie befinden sich an der der Apsis zugewandten Seite. Die fliegenden Engel, die an den vier Giebeln wiederkehren, sind hier besonders reizvoll und interessant in der Bewegung; die Zwickelfiguren David und Salomo gute Kompositionen sowie von feiner Durchbildung und endlich die Statuetten über den Säulen, S. Benedetto (?) und S. Barnaba, sind in Köpfen

wie die Plastiken gleichen Stils in S. Trinità und S. Maria Maggiore, die beide Frey dem Architekten A. zuweist, können neben Poggis Ausführungen, Rivista d'Arte 1905, S. 187 ff., als Widerlegung dieser merkwürdigen Hypothese gelten. Vgl. auch Swarzenski a. a. O.

[1]) L'Arte 1907, S. 311.

[2]) L'Arte 1905, S. 107—112.

[3]) Galleria Nazionale V.

und Haltung von treffender Charakteristik. Bei dem erstgenannten überrascht auch die Stoffbehandlung: die Hand, vom langen Ärmel bedeckt, wird durch den feinen Stoff hindurch erkennbar, ein Motiv, das in beiden Marienstatuen bei den Füßen wiederkehrt. Die Paulusstatuette ist schwächer in der Durchbildung der Formen, aber den trauernden Aposteln von der Grablegung im Typ nicht unähnlich.

Am Tabernakel von S. Cecilia in Trastevere (1293) waren Gesellenhände noch sehr viel mehr beteiligt als in S. Paolo fuori; hier gehört unter den plastischen Details die Jünglingsstatuette über der rechten vorderen Säule wohl zum künstlerisch Wertvollsten. Bei der Presepe endlich, die Arnolfo für Papst Honorius IV. (1285—1287) in S. Maria Maggiore errichtet hat, stellen die hockenden Zwickelfiguren und der kniende König die anderen Fragmente in den Schatten, und von ihnen zum knienden Jüngling, der Mariä Füße umfaßt, ist nur ein Schritt. Beim Joseph aber finden wir dieselbe Betonung von Pupille und Glanzlicht in den Augen wie bei der ruhenden Mutter vom linken Domportal.

Das Grabmal von Orvieto, das nach Justi erst Ende der achtziger oder gar in den neunziger Jahren entstanden [1]) — der Kardinal und frühere Bischof von Rheims, Guilleaume de Braye, war 1282 gestorben —, besaß ursprünglich aller Wahrscheinlichkeit nach denselben Aufbau wie das Monument von Benedikt XI. in S. Domenico zu Perugia. Die Madonna, die Heiligen und der kniende Stifter sind ganz für die heute fehlende Fialennische komponiert, sie waren für den schattigen Platz bestimmt, nicht allzu fein durchgebildet, vielmehr eher kräftig akzentuiert; der liegende Tote aber, und mehr noch die zwei den Vorhang öffnenden Chorknaben, die dem Beschauer zunächst im hellsten Lichte stehen, gehören zum Besten in Arnolfos Œuvre.

Wie reizvoll und momentan ist die Bewegung, wie fein die Modellierung der Gewänder, die den Rhythmus der Statuen mitschwingend betonen, statt den Bewegungsausdruck zu verhüllen.

Der Meister, der solche Werke erdachte und erschuf, kann nach meinem Dafürhalten auch als der Schöpfer der Florentiner Portalskulpturen gelten. Die künstlerische Qualität, das Temperament ist hier und dort das gleiche, dazu sind Stilanalogien verschiedener Art vorhanden: der feinfältige Stoff, der die Glieder — Hand oder Fuß — durchscheinen läßt, die eigentümliche Augenbehandlung, verwandte Bewegungsmotive und ähnliche Typen — diese sogar schon an der Kanzel von Siena (Abb. 6) — und endlich das von der Schulter geglittene Gewand bei den fliegenden Engeln, auf das Swarzenski schon aufmerksam gemacht.

Man mag einwenden, die Zeit zwischen dem offiziellen Baubeginn und Arnolfos Tod — sechs Jahre — sei zu kurz gewesen, als daß man ihm diese Skulpturen zuweisen könne [2]). Aber wie rasch ist Giottos Kampanile in den ersten Jahren gewachsen, und zudem ist es sehr wohl möglich, daß der Bauherr den Schmuck der Lünetten entworfen hat und arbeiten ließ, ehe die Fassade zu ihrer Anbringung bereit. Daß diese schon unter Arnolfo ihre marmorne Verkleidung erhalten, geht aus dem Testament des Manni Palermini von 1301 (4. I.) [3]) hervor. — Eine ganz eigenhändige Ausführung wird man für unsere Skulpturen trotz ihrer Stilzusammenhänge mit andern

[1]) Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1903, Heft III.

[2]) Auf die andern A. zuerkannten Werke kann hier nicht eingegangen werden. Sehr einleuchtend sind Poggis Ausführungen (Rivista d' Arte 1905, S. 187), daß das Sacello Bonifazius' VIII. schon vor Arnolfos Übersiedlung nach Florenz entstanden, nicht erst um 1300, d. h. während der Bauzeit des Doms; vgl. auch Rathe, a. a. O. S. 20.

[3]) Davidsohn, a. a. O. S. 459.

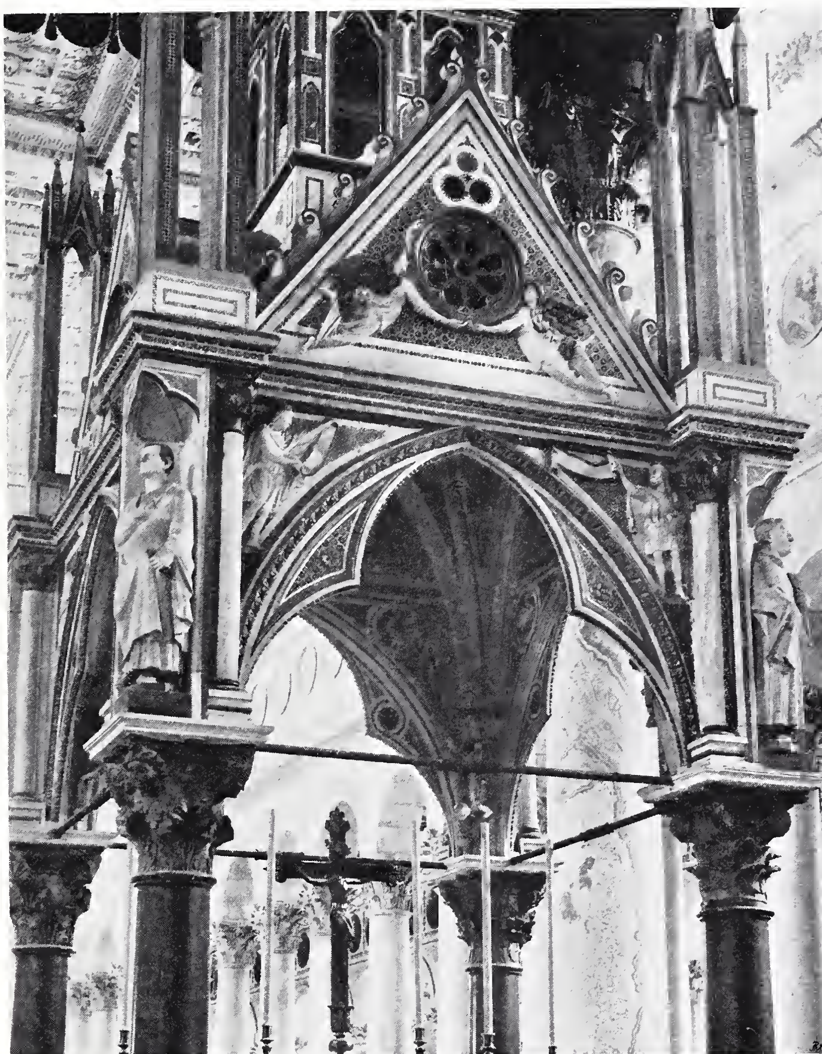


Abb. 7. Arnolfo di Cambio
Tabernakel (obere Hälfte)
in S. Paolo fuori le mure, Rom

Arbeiten Arnolfos nicht annehmen dürfen, wohl aber sicher den Entwurf des Ganzen und wahrscheinlich ein letztes Fertigmachen der Hauptfiguren. Schon Swarzenski betont Qualitätsunterschiede zwischen diesen und den Engeln in den Zwickeln; ferner darf man mit ihm voraussetzen, daß Arnolfos florentinische Gehilfen den römischen im Können sehr überlegen waren.

Als Francesco Talenti seit 1357 die Fassadenmauer des Doms verstärken ließ, verdeckte er Arnolfos Marmorinkrustation der eigentlichen Wand, nicht aber die Lünettenfelder und ihren figürlichen Schmuck. Er blieb vielmehr von den Tagen des ersten Dombaumeisters her bis 1588 sichtbar, und Vasari hatte ihn vor Augen, als er von Arnolfo di Cambio als dem ganz Großen neben Giotto sprach. Und in Wahrheit,

für die Entwicklung der florentinischen Architektur und Plastik ist er epochemachend gewesen. Die Gotik bedeutete ihm weniger eine Bereicherung seines Formenschatzes als vielmehr die Möglichkeit, dem toskanischen Gotteshaus neue, weite Proportionen zu geben. In der Plastik war er kein Neuerer wie sein Jugendgenosse Giovanni Pisano, sondern der eigentliche Fortsetzer der Schule Niccolòs. Wie jener war er Klassizist, d. h. in seinem Schaffen von der Antike unmittelbar befruchtet. Aber sein Geschmack war wählerischer als der des älteren Meisters, und von dessen derben Formen und primitiven Bewegungsmotiven ist er mitunter zu zarter Modellierung und komplizierten, graziösen Stellungen gelangt. Dazu hatte er intensives Interesse für Porträt- und Charakterschilderung und eine entschiedene Vorliebe für die farbige Schmuckweise der Kosmaten. Er war kein Dramatiker und Naturalist im Sinn Giovanni Pisanos. Seine stillere, harmonische Kunst hat vielmehr zu Ende des Duecento dieselbe Mission gehabt wie im Quattrocento ein Luca della Robbia neben dem vorwärtsdrängenden Eroberer des Sichtbaren, Donatello.



DIE WACHSBÜSTE EINER FLORA IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN — EIN WERK DES LEONARDO DA VINCI?

VON WILHELM BODE

Es ist nicht grade eine dankbare Aufgabe, ein unbekanntes und unbeglaubigtes Werk, das man für die Arbeit eines der größten Künstler aller Zeiten hält, als solches bekanntzumachen und in die Literatur einzuführen. Am wenigsten, wenn es sich um einen Meister handelt, von dem uns nur eine ganz kleine Zahl gesicherter Werke erhalten ist, und wenn der Streit über seine gesamte künstlerische Tätigkeit ein so heftiger ist, wie grade bei Leonardo. Vor einigen zwanzig Jahren habe ich schon einmal eine große Altartafel als Werk Leonardos in Anspruch genommen und habe mir dafür von zwei Kollegen jenseits des Kanals sagen lassen müssen, daß ich durch diese Taufe die Berechtigung verloren habe, über eins der zahlreichen Dutzendwerke populärer Kunstmonographien abzuurteilen. Nun, nachdem die Bestimmung der Verkündigung der Uffizien und des Bildnisses der Ginevra de' Benci als Werke Leonardos jetzt fast allgemein angenommen ist, glaube ich auch die Zeit nicht mehr fern, wo das gesamte künstlerische Werk Leonardos, wie jetzt das Giorgiones, der Hyperkritik gegenüber wieder zur Geltung kommen wird. Jedenfalls sollen mich die tadelnden Noten solcher Herren nicht abhalten, meine Überzeugung auch in bezug auf die merkwürdige Büste, die wir hiermit veröffentlichen, voll zum Ausdruck zu bringen. »Die bildende Kunst hat eine sehr feine, deutliche Sprache, wenn man sie zu lesen versteht.«

Die lebensgroße Wachsbüste, die wir hier in verschiedenen Ansichten im Farbenlichtdruck und in Autotypien wiedergeben (Abb. 1 u. 2), wurde kürzlich für das Kaiser-Friedrich-Museum aus dem Besitz von Mr. Murray Marks in London erworben. Ihr Pedigree ist kein altes oder glänzendes: Mr. Marks entdeckte sie in einem Laden von King Street, wo sie monatelang ausgestellt war, ohne einen Käufer für eine sehr mäßige Forderung zu finden; in diesen Besitz war sie, wie es scheint, auf Umwegen aus der Versteigerung eines Mr. Walter Long in Southampton gelangt, bei der sie um einen Spottpreis fortgegangen war. Weiter hinauf war die Büste bisher nicht zu verfolgen (vgl. am Schluß).

Mr. Marks glaubte in der Büste, die er namenlos im Handel fand, das Werk Leonardos zu erkennen; das ist auch der Name, der wohl jedem, wenn er vor die Büste tritt oder auch nur die Nachbildungen sieht, sofort in den Sinn kommt: so stark ist in der Formbildung, in Bewegung und Ausdruck, vor allem in dem eigentümlichen Lächeln die Eigenart des Meisters ausgesprochen. Freilich ist damit noch keineswegs erwiesen, daß die Büste ein eigenhändiges Werk Leonardos sein müsse; gibt es doch kaum von den Gemälden eines anderen Künstlers so viele Kopien und Repliken der Schüler und Nachahmer als gerade von Leonardos Werken; ja, die Tätigkeit seiner



Abb. 1. Leonardo da Vinci. Wachsbüste einer Flora. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin



Abb. 2. Leonardo da Vinci. Wachsbüste einer Flora. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

eigentlichen Schüler geht kaum über die mehr oder weniger freie Ausbeutung der Werke ihres Meisters hinaus. So kennen wir gerade von der Halbfigur einer Flora drei verschiedene Variationen, die zweifellos auf Vorbilder, vielleicht auf Kartons von



Abb. 3. Gian Pedrini (?)
Flora
In der Galerie zu Hamptoncourt

Leonardo zurückgehen. Von der einen, einer sitzenden Halbfigur mit nacktem Oberkörper und übereinandergelegten Händen, die wohl während der Arbeiten der ganz ähnlich angeordneten Mona Lisa entstand, hat Herbert Cook (Burlington Magazine, Mai 1909) nicht weniger als zehn Repliken aufgezählt; alle mit nur geringen Varianten, die eine oder andere wohl noch dem Kreise der unmittelbaren Nachfolger des Meisters angehörend, aber sicherlich keine auf ihn selbst zurückgehend. Von einer zweiten Floradarstellung, gleichfalls in Halbfigur, aber stehend und mit durchsichtigem Gewande

bekleidet, ist das beste Exemplar in der Galerie zu Hamptoncourt, einst in Carls I. Sammlung unter Leonardos Namen (Abb. 3); vielleicht von der Hand seines Schülers Gian Pedrini. Geringer ist eine fast treue Wiederholung, die vor einigen Jahren unserer Galerie zum Kauf angeboten wurde. Wieder eine andere Komposition Leonardos verrät sich in der Flora seines Schülers Francesco Melzi in der Eremitage (Abb. 4), die sich unter dem Namen seines Meisters in der Galerie der Maria de' Medici befand; eine Gestalt,



Abb. 4. Francesco Melzi
Flora
In der Eremitage zu St. Petersburg

die in gleicher Haltung, nur mit Veränderung des linken Armes und in ganzer Figur, von Melzi in seinem Hauptwerk, »Pomona und Vertumnus« in der Berliner Galerie, wiederkehrt. Auch von dieser Melzischen Flora oder dem Original, das ihr zugrunde lag, kommen verschiedene Repliken und Kopien vor. Diesen verschiedenen Florabildern der Leonardo-Werkstatt steht unsere Wachsbüste sehr nahe, ohne daß sie jedoch irgendwie von ihnen abhängig wäre; freilich auch, ohne daß sie das unmittelbare Vorbild für die eine oder andere dieser Kompositionen sein müßte. Allen ist sie weitaus über-

legen, sie spricht viel deutlicher Leonardos eigene Sprache, und zwar die seines letzten Aufenthalts in Florenz.

Die Büste ist in gereinigtem Wachs gearbeitet; sie ist reichlich lebensgroß und mißt 66 cm, die Kopfhöhe beträgt 22½ cm. Die Rückseite ist nicht ganz ausgearbeitet; die Büste war also für eine Nische berechnet. Den gegossenen Wachskern hat der Künstler wiederholt mit dünnen Wachsschichten übergossen, die er aufs sorgfältigste durchmodelliert und dann durchweg pastos in Wasserfarben bemalt hat. Diese Bemalung ist am Haar, das rötlich gefärbt ist, mit farbigen Blumen darin, und am blauen Gewande sowie an dem darunter vorkommenden dünnen weißen Hemde noch meist erhalten; im Fleisch ist sie dagegen bis auf einzelne Teile der Untermalung, namentlich unter dem rechten Arm, meist abgewaschen und abgerieben, nach moderner Empfindung nicht zum Nachteil ihrer Wirkung, da das Wachs einen wundervollen warmen Ton, ähnlich dem einer unberührten griechischen Marmorfigur, angenommen hat. Infolge der Verletzungen an der rechten Schulter läßt sich die Technik besonders deutlich erkennen. Die schwerste Schädigung hat die Büste aber dadurch erlitten, daß beide Unterarme abgebrochen sind; doch ist ihr Ansatz so weit erhalten, daß ihre Haltung danach bestimmt werden kann. Unter den Armen schließt die Büste mit einer ganz flachen, etwas zurückspringenden Basis ab, die aus dem Achteck konstruiert und gleichfalls aus Wachs gebildet ist.

Als Wachsbüste in Lebensgröße ist das Stück für die Renaissance meiner Kenntnis nach ein Unikum. Die einzige ähnliche Büste, die berühmte, früher als Meisterwerk Raffaels bewunderte Mädchenbüste im Musée Wicar zu Lille, ist nur etwa zwei Drittel lebensgroß und auf den Kopf mit einem kurzen Brustausschnitt beschränkt. Auch ist hier die Bemalung durch die Zeit so stark gedunkelt, daß weder die Farbe noch der natürliche Wachston klar zur Geltung kommt. Waren solche Wachsbüsten ihrer Zeit schon nicht häufig (von den als Devotionsstücke in den Kirchen, wie in der Annunziata zu Florenz, aufgehängten Büsten und Masken abgesehen), so ist es bei ihrer großen Zerbrechlichkeit begreiflich, daß ihrer so wenige auf uns gekommen sind. Unsere Büste ist daher eine außerordentliche Kuriosität, aber sie ist weit mehr: sie ist zugleich ein Kunstwerk allerersten Ranges, ein Monument der Idealplastik der frühesten Hochrenaissance, das auch als solches ein Unikum ist. Daß sie stark an die klassische antike Kunst erinnert — wem fiele nicht die Büste der Klythia dabei ein! —, ist dafür ebenso charakteristisch, wie daß sie trotzdem von antiken Vorbildern ganz unabhängig ist. Gehörte sie einer späteren Zeit als dem Anfange des Cinquecento, so würde sie weder die klassische Formenreinheit noch die Frische der Originalität besitzen. Auch in der Art, wie feinste Empfindung mit vollendeter Schönheit in Form und Bewegung verbunden ist, ja, als integrierender Bestandteil und Äußerung derselben erscheint, bringt die Büste als plastisches Kunstwerk in einziger Weise das Streben der Hochrenaissance zum Ausdruck. Auch dadurch charakterisiert sie sich als Werk Leonardos. Die gleiche Auffassung und Wiedergabe der vollen Formen finden wir in allen Frauengestalten Leonardos, die in Florenz nach der vorübergehenden Rückkehr in seine Vaterstadt 1501 entstanden: in der Maria im Karton und im Gemälde der hl. Anna, wie in der Leda, von der uns nur Kopien (u. a. in der Galerie Borghese; Abb. 7) erhalten sind, und in dem Porträt der Mona Lisa. In diesen Gestalten und in dem gleichzeitig begonnenen Johannes des Louvre (Abb. 5) ist sowohl die Haltung wie vor allem der Ausdruck mit dem Leonardo so eigentümlichen bezaubernden Lächeln der gleiche. Die Modellierung von Gesicht und Hals ist ebenso meisterhaft wie in der Mona Lisa; noch näher steht die Wachsbüste darin der Büste der Maria in dem Gemälde der Anna-



Abb. 5. Leonardo da Vinci
Johannes der Täufer
Im Louvre zu Paris

Selbdritt. Das faszinierende Lächeln, das in den zahlreichen Kopien nach diesen Gemälden entweder zu starrem Grinsen wird oder stark abgeschwächt ist, hat der Künstler hier natürlicher gegeben als in jenen Bildern, namentlich im Johannes, zu dem unsere Flora wie ein plastisches Gegenstück erscheint. Wie sie ihre Blumen in der erhobenen Linken dem Beschauer entgegenhält, wie sie das Haupt leicht zu ihm neigt und mit verführerischem Lächeln den fesselnden Blick der großen Augen auf ihn richtet, das erscheint uns bei einer Flora natürlicher als das gleiche, ja noch stärkere Lächeln und die ähnliche Haltung und Bewegung bei dem jungen Asketen und Wüstenprediger, dem Vorläufer Christi. Charakteristisch für Leonardo ist auch die reizvolle Anordnung des rotgoldigen, gewellten Haars wie die naturgetreue Durchführung der mit feinstem Geschmack darin angebrachten Rosen und kleineren Blumen.

Die höchste Meisterschaft hatte der Künstler zweifellos in der Anordnung der Arme und in der Modellierung der Hände bewiesen. Dadurch, daß die Unterarme abgebrochen sind, kann die Büste jetzt leider ihre volle Wirkung nicht mehr ausüben. Vor dem Original empfinden wir dies jedoch nicht so stark, dank der packenden lebenswahren Wirkung des Kopfes; ja, man sagt sich wohl, die frei vor dem Körper vorspringenden Hände mit ihren Blumen müßten den starken Ausdruck des Kopfes etwas abgeschwächt haben. Das ist aber gegenüber einem Werke Leonardos ein falscher Trost; denn bei ihm sind die Hände in ihrer schönen Bildung und Haltung, wie in der Belebung bis in die Fingerspitzen hinein so wesentlich zur Verstärkung des geistigen Inhalts, sie gehen so sehr zusammen mit dem Ausdruck des Kopfes, daß durch diese Verletzung der Büste ein wesentlicher Teil ihrer Gesamtwirkung und ein Meisterwerk der Detaildurchbildung verloren gegangen ist. Zum Glück ist vom Ansatz der Unterarme noch so viel erhalten, daß sie sich unschwer im Gedanken ergänzen lassen. Eine Flora, vielleicht von Gian Pedrini, in der Sammlung Morrison zu Basildon Park, wo sie als ein Werk Leonardos gilt, scheint sich am treuesten an unsere Büste oder an einen Karton dafür gehalten zu haben. Daß diese Haltung der Hände ungefähr die richtige sein muß, bestätigt auch die auffallende Verwandtschaft in der Komposition mit der bekannten Büste der jungen Dame mit den Primeln im Museo Nazionale zu Florenz (Abb. 6). Diese Marmorbüste, die schon seit längerer Zeit von verschiedenen Seiten als eine Jugendarbeit Leonardos in der Werkstatt Verrocchios in Anspruch genommen wird, ist in ihrer ganz verwandten Anordnung und Behandlung, namentlich in der Haltung der Arme, ein Beweis mehr für die Rückführung der Wachsbüste auf Leonardo, wie diese anderseits eine wesentliche Stütze für die Benennung jener Marmorbüste als Werk unseres Künstlers bildet. Ist aber die eine in ihrer ganzen Auffassung und Behandlung ein echtes Werk des Quattrocento, so ist die andere ebenso charakteristisch cinquecentistisch; liegt doch ein volles Menschenleben zwischen der Entstehung der beiden Büsten. Ist jene noch zum Teil reliefartig empfunden, so ist diese schon ganz Freifigur. Und doch sind beide in ihrer Anordnung als Halbfiguren mit den Armen, wie in der Haltung der Arme und in der Ausstattung mit Blumen nicht nur untereinander aufs engste verwandt, sondern zugleich einzig in der ganzen Renaissanceplastik.

Eine ähnliche Haltung des ganzen Oberkörpers und namentlich der Arme hat Leonardo bei seinen Halbfiguren fast durchweg angestrebt, von seiner frühesten bis zur letzten Zeit. Er erklärt sogar selbst an einer Stelle seines Traktats, daß »eine Frau in bescheidener Haltung, mit zusammengelegten Armen, den Kopf nach unten geneigt und etwas zur Seite blickend« dargestellt werden müsse. Auch in seinen Kompositionen bemerken wir das gleiche Bestreben, nur in feinster Weise bestimmt und verändert durch die Aktion der einzelnen Figur und ihr Verhältnis zum Aufbau der Gruppe. Schon das Porträt der Ginevra de' Benci beim Fürsten Liechtenstein, mit der Marmorbüste etwa gleichzeitig (um 1472), hat — wie die freie Nachbildung in einem Frauenporträt, früher im Palazzo Pucci in Florenz, beweist — wieder die ganz ähnliche Haltung der Hände, zu denen wahrscheinlich die Studie in der schönen Handzeichnung in Windsor erhalten ist. Ähnlich ist sie bei dem wesentlich jüngeren Bildnis der Dame mit dem Wiesel im Czartoryski-Museum zu Krakau wenigstens angelegt, und noch in der Mona Lisa des Louvre finden wir die verwandte Anordnung.

Leonardos Halbfigurenbilder, schon der Form nach eine Neuerung, müssen großen Eindruck auf seine Zeitgenossen gemacht haben. Die Schüler seiner späteren Zeit be-

schränken sich fast auf solche Einzelgestalten in halber Figur, die regelmäßig schwächliche Wiederholungen nach Bildern oder Kartons ihres Meisters sind. Dies gilt namentlich für den Vielmaler Giovanni Pedrini, es gilt aber ebenso für einen seiner besten und seinen Lieblingsschüler, Francesco Melzi, dessen Flora in der Eremitage, wie wir sahen, wie eine Übertragung unserer Wachsbüste auf die Leinwand erscheint. Weit



Abb. 6. Werkstatt Verrocchios (Leonardo da Vinci?)
Marmorbüste einer Dame
Im Museo Nazionale zu Florenz

fruchtbarer haben diese Kompositionen Leonardos aber auf die Malerschule Venedigs gewirkt; sie sind hier wohl durch seinen Aufenthalt in der Lagunenstadt ums Jahr 1500 bekannt geworden. Wie Giorgione aus dieser Anregung sein eigenartiges Halbfigurenbild gestaltete und der Vater jener reizvollen Gattung von Gemälden wurde, die durch ein paar Jahrzehnte in Venedig die höchste Mode waren, sei hier nur im Vorbeigehn erwähnt.

Wenn wir für ein Werk, das alle Dokumente für seine Herkunft von Leonardo und für diesen als seinen Künstler in sich trägt, noch nach Beglaubigung durch Ur-

kunden oder Kunstbücher der Zeit suchen wollen, so könnte solche vielleicht in einem Ausspruche Vasaris gefunden werden: »Operò nella scultura, facendo nella sua giovinezza di terra alcune teste di femine che ridono.« Aber hier spricht Vasari offenbar von Studienköpfen, die in Ton abbozziert waren; er hielt sie zudem für Jugendarbeiten. Immerhin weist uns diese Angabe auf verwandte Arbeiten des Künstlers. Daß dieser im Modellieren in Wachs ebenso geschickt war wie in der Technik aller Künste, geht schon aus seiner Übung im Bronzeguß hervor, in dem er, noch ein halbwachsener Jüngling, sich zuerst öffentlich betätigt und für den er die gewaltigsten Monumente wenigstens vorbereitet hat, gerade in Wachs- und Tonmodellen. Von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern, unter denen namentlich Jacopo Sansovino als Wachsbildner sehr geschickt war, kann niemand als Verfertiger der Büste in Frage kommen; ihre Kunst ist grundverschieden von der, die aus dieser Flora spricht. Nur ein Schüler oder Werkstattsgenosse Leonardos hätte so selbstlos und treu die Erfindung seines Meisters zur Ausführung bringen können; unter ihnen ist aber keiner, dessen Können auch nur entfernt an die Meisterschaft dieses Werkes heranreicht. Wir werden also auch auf diesem Wege wieder auf Leonardo als den Meister unserer Wachsbüste geführt.



Abb. 7. Kopie nach Leonardo da Vinci
Leda mit dem Schwan (Ausschnitt)
In der Galleria Borghese zu Rom

Nachschrift. Eine Frage haben wir im vorstehenden gar nicht berührt, weil sie sich uns so wenig als irgend jemand vor der Büste aufgedrängt hat: die Frage, ob die Büste auch echt und nicht etwa eine moderne Nachahmung sei. Nach Abschluß dieses Heftes, dessen Erscheinen durch die farbige Tafel zu unserem Aufsatz verzögert wurde, wird uns jedoch eine Zuschrift an die Times vom 23. Oktober zugeschickt, in der ein gewisser Charles F. Cooksey, Auktionator in Southampton, also wohl der Versteigerer der Büste zu 1 Guinee, diese für die Arbeit eines im Jahre 1800 geborenen Bildhauers

Richard C. Lucas erklärt. Dieser habe sie nach einem Gemälde Leonardos im Besitz des Kunsthändlers Buchanan für diesen vor etwa sechzig Jahren angefertigt. Von dem Bilde habe der noch lebende Sohn des Bildhauers damals eine Kopie gemalt. Die starken Verletzungen rührten daher, daß die Büste jahrelang im Garten aufgestellt und dort den Unbilden des Wetters ausgesetzt gewesen sei. Schon diese letztere Angabe macht die ganze Zuschrift verdächtig; denn im Freien wäre die Büste in wenigen Monaten durch Regen, Sonne und Frost zerstört worden. Auch ist gerade im Haar, das doch dem Regen am stärksten ausgesetzt gewesen wäre, nicht nur die Modellierung, sondern auch die Bemalung fast intakt; sie fehlt nur meist vorn im Fleisch, wo sie bis auf einzelne Reste abgewaschen ist, offenbar als ein Restaurator sie reinigte und die gehobenen Stücke der Oberfläche durch Wärme wieder befestigte. Die Büste zeigt weder in Auffassung noch in Modellierung und Färbung irgendwelche Anzeichen, die auf ihre Entstehung in der Mitte des vorigen Jahrhunderts hinweisen könnten, selbst wenn sie treu nach einer Vorlage Leonardos gearbeitet wäre. Welcher Künstler hätte wohl damals nach einem Gemälde eine in allen Seiten so frei und lebensvoll behandelte Büste machen können? Wo hätte er die sichere Behandlung des Wachses, zumal in diesem Maßstabe, erworben? Wie wäre er auf die Bemalung gekommen und hätte sie so in Wasserfarben ausgeführt und den alten Ton erzielen können? Ist die Herkunft der Büste aus dem »Turm der Winde« des alten R. C. Lucas richtig, wie ja sehr wahrscheinlich, so bieten gerade die Angaben des Auktionators von Southampton eine ganz andere Erklärung. Wenn ein bedeutender Kunsthändler wie Buchanan einem tüchtigen Bildhauer, wie Lucas angeblich gewesen sein soll, den Auftrag auf die Büste erteilt hätte, so würde er die Abnahme des so glänzend gelungenen Meisterwerkes sicher nicht verweigert haben; aber Buchanan hätte einem solchen Künstler gar nicht die Zumutung einer derartigen Fälschung gemacht, deren außerordentliche Mühe und Arbeit sich damals gar nicht gelohnt hätte. Die von der Zuschrift an die Times ausdrücklich hervorgehobene »enge Verbindung« zwischen dem Künstler und dem Antiquar (doch wohl aus Handelsinteressen behufs Begutachtung und gelegentlicher Restauration seiner Erwerbungen) läßt es vielmehr wahrscheinlich erscheinen, daß Buchanan die Wachsbüste zu dem auch in Wachs arbeitenden Bildhauer brachte, damit dieser ihre fehlenden Unterarme ergänze, und zwar nach Vorlage eines Bildes in seinem Besitz, das Sir Thomas Baring 1823 als ein Werk von Leonardo in der British Institution ausgestellt hatte (jetzt in Basildon Park), und das eines jener oben von mir gekennzeichneten Florabilder der Werkstatt Leonardos ist, augenscheinlich die treueste, die uns bisher bekannt ist. Über den vergeblichen Versuchen der Ergänzung ist sie dann bei Lucas stehengeblieben, oder dieser hat sie von Buchanan erworben. Dies wird ganz zweifellos durch die soeben erfolgte photographische Veröffentlichung der »Illustrated London News« von dem angeblichen Originalbild Leonardos und der Büste bei Lucas während der ihm zugemuteten Anfertigung (Abb. 8 und 9). Schlagender konnte die Unrichtigkeit dieser Behauptungen gar nicht bewiesen werden! Wir geben diese Nachbildungen hier, indem wir es dem Leser überlassen, ob er dieses mäßige Machwerk für ein Originalgemälde Leonardos und für die Vorlage für unsere Büste zu halten imstande ist. Dann wäre ja Mr. Lucas der große Meister und Leonardo ein trauriger Pfuscher! Die gleichzeitig in der »Illustrated London News« abgebildeten Arbeiten von Lucas machen dies nicht gerade wahrscheinlich. Fast noch überzeugender für die alte Entstehung unserer Büste ist die Nachbildung einer alten Photographie der Büste, die während Lucas' Arbeit daran aufgenommen sein soll. Sie zeigt nämlich den englischen Wachskünstler bei seinen Versuchen der Restauration der Büste und beweist zugleich, wie



Abb. 8. R. C. Lucas
Kopie der Berliner Wachsbüste
Alte Photographie



Abb. 9. A. D. Lucas
Kopie eines dem Leonardo da Vinci
zugeschriebenen Bildes

Nach Illustrated London News

wenig er imstande war, sich in die Absichten des großen Meisters hineinzudenken. Vielleicht verführt durch die mäßige Vorlage, schiebt er den linken Arm weit zurück, während der Ansatz des Unterarmes zeigt, daß er ganz vor den Körper vorsprang. Die Überreste der rechten Hand (die uns der frühere Besitzer Mr. Long soeben verkaufte) benutzte er, um eine Drapierung der ganzen Büste, wie sie die damalige prüde englische Anschauung verlangte, zu versuchen. Aber diese falschen Restaurationsversuche hat er, wie die alte Photographie ergibt, zum Glück nicht am Original, sondern an einer von ihm gefertigten Kopie (in Ton?) gemacht; dies ergeben die Abweichungen von unserer Büste ganz deutlich. Diese mit peinlicher Sorgfalt hergestellte Kopie war es also, an der der jetzt noch lebende Sohn des Mr. Lucas seinen Vater vor 65 Jahren arbeiten sah und an der er selbst mitgeholfen haben soll. Wenn irgend etwas überzeugend die Echtheit unserer Büste und ihre alte Entstehung beweisen kann, so sind es gerade diese für ihre angebliche moderne Entstehung beigebrachten »Dokumente«.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



BEIHEFT

ZUM

DREISZIGSTEN BAND

BERLIN 1909

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, M. J. FRIEDLÄNDER, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

KRITISCHES VERZEICHNIS TOSKANISCHER HOLZ- UND TONSTATUEN BIS ZUM BEGINN DES CINQUECENTO

VON CORNELIUS VON FABRICZY

VORBEMERKUNG

Das Thema, womit sich die folgenden Seiten befassen, hat bisher in der kunstwissenschaftlichen Literatur nur gelegentlich lückenhafte Erörterung gefunden. Einer Sammlung des Materials hat sich noch niemand unterzogen. J. Labarte [1]) geht über den Gegenstand mit einigen Nachrichten hinüber, die er aus den Inventaren des Sieneser Doms über für ihn ausgeführte Holzskulpturen schöpft. M. Reymond [2]) beschränkt sich auf die Besprechung der Verkündigungsgruppen pisanischen Ursprungs, als derjenigen Produkte dieses Kunstzweiges, die das Interesse der Dilettantenkreise zumeist fesseln. Ganz ungenügend ist, was E. Molinier [3]) zu dem fraglichen Sujet ausführt: da seine Hauptquelle R. Erculeis Einleitung zu dem Katalog der römischen Ausstellung von Werken der Holzplastik im Jahre 1885 war, der Verfasser darin aber nur die dekorativen Arbeiten (Chorgestühle, Sakristeigeschränk, Decken, Türen u. a. m.) in den Bereich der Betrachtung gezogen hatte, blieb bei Molinier die uns interessierende figürliche Bildnerei durchaus ohne Berücksichtigung [4]). Von italienischen Autoren hat G. Fogolari [5]) einige ganz frühe Denkmäler der Sabina und der Abruzzen (Kirchentüren in Carsoli und Alba Fucese, Altarschrein und Madonnenstatue in Alatri, Statue in S. Clemente al Vomano) sehr gründlich besprochen, wobei nebenher auch einiges über die spätere Entwicklung der Holzplastik in der toskanischen Kunst einfloß. Sodann hat P. D'Achiardi [6]) diese letztere in den frühen Verkündigungsgruppen der Pisaner und Sieneser Schule im besondern zum Gegenstande verständnisvollen Studiums

[1]) Histoire des arts industriels, Paris 1864, vol. 1 p. 304.

[2]) La sculpture florentine. Les prédecesseurs, etc. Florence 1897, p. 148.

[3]) Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, Paris 1899, vol. 2 p. 59.

[4]) Über die auf dieser Ausstellung zumeist von Antiquitätenhändlern vorgeführten Holzstatuen hat W. Bode (Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1888, S. 197) ein für die Echtheit der Mehrzahl sehr wenig schmeichelhaftes Urteil gefällt. Deshalb und auch weil der jetzige Verbleib jener Stücke nicht nachweisbar ist, haben wir diejenigen davon, die angeblich toskanischer Herkunft waren, in unser Verzeichnis nicht aufgenommen.

[5]) Sculture in legno del secolo XII, in L'Arte 1903, p. 48—59.

[6]) Alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV, in L'Arte 1904, p. 356—376, und ergänzend dazu p. 399—404.

gemacht, nebenbei auch sonst einige Schöpfungen der Holzplastik, die auf der Ausstellung des Jahres 1904 zu Siena vorgeführt waren, mitbesprochen — ohne jedoch weder die Sieneser Tonbildnerei im Quattrocento noch die jetzt außerhalb Italiens befindlichen Erzeugnisse beider Kunstzweige in den Bereich der Erörterung zu ziehen. Nach ersterer Richtung ist jüngst das anregende Buch P. Schubrings [1] in die Lücke getreten; wir werden im Verlaufe gegenwärtiger Arbeit öfter Veranlassung haben, auf dessen treffende Ausführungen hinzuweisen. Schließlich hat noch Venturi in den bisher erschienenen Bänden seiner Geschichte der italienischen Kunst sich an zwei Stellen mit der Holzskulptur befaßt [2]: an der ersten bespricht er einige Produkte der romanischen Epoche, an der zweiten die des Trecento — an beiden aber war er durch die Natur seiner Publikation daran verhindert, sich eingehender über den Gegenstand zu verbreiten.

* * *

Die ältesten Produkte der in Rede stehenden Zweige der Plastik sind Holzschnitzwerke in Pappel-, Nuß-, Sperber-, Feigen-, später auch Korkholz; der Gebrauch des Tones für definitive Bildwerke läßt sich vor dem Ende des Trecento nicht nachweisen. Einzelnes dieser Art ist schon vom Ende des XII. Jahrhunderts (Madonna des Presbyter Martinus im Berliner Museum, Kruzifix in Sant' Antimo) wie aus der ersten Hälfte des nächsten erhalten (Kreuzabnahme im Dom von Volterra, Kruzifix von 1267 (?) in der Badia von S. Salvatore am Mont' Amiata); anderes — namentlich Kruzifixe, die der kirchliche Ritus vor allem verlangte — ist im Laufe der Jahrhunderte der Vergänglichkeit des Materials zum Opfer gefallen (z. B. eine Kreuzabnahme von Margharitone in der Pieve zu Arezzo, um 1250). Im allgemeinen jedoch scheint die romanische Epoche in Toskana viel weniger Früchte der Holzbildhauerei gezeitigt zu haben als Süditalien, wo die byzantinische Tradition auch in diesem Kunstzweige ununterbrochener fortwirkte [3].

Aus der Zeit der Frühgotik ist uns nichts von toskanischer Holzskulptur bekannt geworden; erst mit der ersten Hälfte des Trecento beginnt dort ihre seither fortwährende Übung. Indes rühmt die Inschrift der Kanzel im Dom zu Pisa schon ihren Schöpfer Giovanni Pisano als Holzbildhauer [4]. Mit Giotto bringt die Tradition ein Kruzifix in S. Maria sopra Minerva in Verbindung — es fragt sich freilich, ob mit Recht; und dem Andrea Pisano wird mit etwas größerer Wahrscheinlichkeit ein Gekreuzigter im Berliner Museum zugeteilt. Von Andreas Zeitgenossen und Vorläufer in der Bauleitung des Doms zu Orvieto, dem Sienesen Niccolò Nuti, sind mehrere Kruzifixe erhalten geblieben, worunter das 1339 für den Domchor gearbeitete urkundlich bezeugt ist; ebenso besitzen wir dokumentarische Nachricht, daß er einige Holzstatuen für das Chorgestühl ebendort angefertigt habe [5]. Über die Stiftung einer »admirabilis pulcritudinis Imago lignea beate Marie« für die Laienbruderschaft der heiligen Jungfrau in Gubbio vom Jahre 1339 berichtet gleichfalls eine erhaltene Urkunde [6].

---

[1]) Die Plastik Sienas im Quattrocento. Berlin 1907.

[2]) Storia dell' arte italiana, Milano 1904 und 1906, vol. III p. 379—389 und vol. IV p. 863—879.

[3]) Einige Zeugnisse dafür bei G. Fogolari, Sculture in legno, ecc., in L'Arte VI, 48 ff.

[4]) Sculpens in petra ligno auro splendida (s. Supino, Arte pisana, Firenze 1904, p. 172).

[5]) Milanesi, Documenti dell' arte senese, Siena 1854, vol. I p. 199 und Fumi, Il duomo di Orvieto, Roma 1891, p. 276.

[6]) Gualandi, Memorie risg. le belle arti, Bologna 1843, vol. V p. 183.

Die oben angezogene Nachricht über Giovanni Pisano läßt es begründet erscheinen, daß der Vortritt in der toskanischen Holzplastik der Schule von Pisa zugestanden wird. Leider sind uns Spezimina derselben von Giovannis unmittelbaren Nachfolgern — geschweige denn von der Hand des Meisters selbst — nicht erhalten; am meisten Anspruch darauf dürfte die 1901 erworbene Madonnenstatuette des Berliner Museums aus der ersten Hälfte des Trecento erheben (Abbildung s. Fig. 1). Unter den Holzstatuen des Museo civico zu Pisa möchte die eines heiligen Bischofs zeitlich nicht viel, um so mehr aber an künstlerischer Qualität hinter ihr zurückstehen. Die ununterbrochene Tradition setzt hier jedoch erst mit Andrea Pisanos Söhnen Nino und Tommaso ein. Namentlich Nino, der ältere der beiden, tritt hierin schulbildend auf. Sein Stil läßt sich in vielen der erhaltenen Arbeiten bis in den Beginn des XV. Jahrhunderts verfolgen — und wie viele andere mögen zugrunde gegangen sein. Überdies hat er die Holzplastik (in Ton scheint in Pisa überhaupt nicht gearbeitet worden zu sein, was seinen Grund in dem Mangel an geeignetem Rohstoff gehabt haben mag) mit einem vor ihm auch in Steinmaterial als Freiskulptur nicht gestalteten Sujet bereichert: den Verkündigungsgruppen, die sofort in der Pisaner Schule große Beliebtheit erlangen, dorther aber auch in die Florentiner und Sieneser Eingang — und namentlich in der letzteren bis ans Ende des Quattrocento weitere Ausbildung finden.

Nach dem Fall Pisas (1406) stirbt dort mit jeder anderen Kunstübung auch die Holzskulptur bald ab. Ihre Pflege übernimmt die Siegerin Florenz, die von nun an überhaupt den Bedarf der unterworfenen Stadt an Kunsterzeugnissen jeder Art deckt. Einzelne Schöpfungen der Holz- und auch der Tonskulptur lassen sich in Florenz und seiner Provinz übrigens schon im Ausgang des Trecento nachweisen (Madonna im Berliner Museum, 1902 von Beckerath erworben, Abbildung s. Fig. 3; Tonstatuen Nicc. Lambertis in Arezzo). Wie dann in der Folge alle bedeutenden Florentiner Künstler — von Brunelleschi und Donatello bis herab zu Michelangelo — sich gelegentlich in der Holz- und Tonplastik betätigen, wenn auch Marmor und Erz stets die Oberhand behalten, dafür besitzen wir nicht bloß die schriftliche Überlieferung Vasaris[1]); es bezeugt dies auch eine Reihe erhaltener Arbeiten, die selbst in ihrem heute zusammengeschmolzenen Bestande die Zahl der gleichartigen Produkte Pisaner und Sieneser Ursprungs weitaus übersteigen. Namentlich die Tonskulptur scheint schon früh — noch bevor sie durch Luca della Robbia auf ganz eigene Pfade gelenkt wurde — die Tätigkeit einer Anzahl von Künstlern ausschließlich in Anspruch genommen zu haben: wir erinnern hierfür an den »Meister der Pellegrinikapelle« und seine Adepten[2]). Gegen den Ausgang des Quattrocento aber sind es der »Meister der unartigen Kinder« und der »Meister der Johannesstatuetten«, denen wir — wenigstens bisher — nur als Terrakottabildnern begegnen[3]).

Zeitlich früher als in Florenz wurde von Pisa her die Holzskulptur in Siena heimisch. Den Anstoß dazu wird die längere Beschäftigung Giovanni Pisanos daselbst gegeben haben; sind uns doch — wie wir oben gesehen haben — authentische Werke erhalten, deren Schöpfer Nuti in seiner Vaterstadt sehr wohl als Jüngling die

[1]) Man sehe u. a. die Vita des Dello Delli und die Nachrichten über Francione, den Lehrer der Majano, über die Brüder Sangallo, über Pontelli, Baccio d'Agnolo und La Cecca, die sämtlich auch als Holzbildhauer wirkten.

[2]) Siehe W. Bode, Florentiner Tonbildner in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts, im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. VI, S. 170 ff.

[3]) Siehe W. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1902, S. 269 ff., und derselbe, Ein Florentiner Tonbildner vom Anfang der Hochrenaissance, in Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 1 ff.

Unterweisung des großen Meisters konnte genossen haben. Doch waren dafür auch örtliche Bedingungen wirksam[1]). In der kleinen Provinzstadt flossen die Mittel für künstlerische Zwecke nicht so reichlich wie in dem durch Industrie und Handel früh emporgeblühten Florenz. Indes war bei dem regen Kunstsinn der Bevölkerung Wunsch und Bedürfnis nach der Ausschmückung von Kirchen und Palästen nicht geringer als dort. Um sie im Rahmen der gegebenen Verhältnisse zu befriedigen, griff man statt des kostspieligen, aber freilich auch so viel vornehmeren Marmors zu Holz und später auch zu Ton. Ein sprechendes Zeugnis hierfür geben die Inventare der Domopera: sie verzeichnen neben einer beträchtlichen Zahl von leider ausnahmslos verlorenen Holzbildwerken — worunter eines nachweislich vor 1380 zurückreichend — kaum eine Marmorstatue. Ein weiterer Grund für das Emporblühen unserer Kunstzweige lag in der — im Verhältnis zur Ausdehnung der Stadt — ungewöhnlich großen Zahl von kleineren Kultstätten, als Oratorien, Körperschaftskapellen, Wohltätigkeitsvereinen u. dgl., die sich alle neben Altarbildern womöglich auch den Schmuck eines Standbildes ihres Schutzheiligen gönnen wollten. Hierbei griff man, weil die Mittel für Marmor oder Erz nicht ausreichten, wieder zu Holz oder Ton. Sodann führte auch die Bevorzugung der Bronze, die sich im Laufe des Quattrocento im Gefolge wachsenden Wohlstandes zum mindesten für die Ausschmückung der Hauptheiligtümer geltend machte, mittelbar zu einem Aufschwung besonders der Tonplastik. Die unumgängliche Notwendigkeit der Anfertigung von Tonmodellen zu den Bronzegüssen leistete der Entstehung von selbständigen Bildwerken in diesem Material insofern Vorschub, als manches Modell, das nachträglich nicht zur Ausführung in Bronze kam, als Tonstatue Verwendung fand. Schließlich brachte es die spezifische Freude der Sienesen am »farbigen Abglanz des Lebens« mit sich, daß sie die polychromen Holz- und Tonbildwerke den in der Regel ohne Bemalung gelassenen Marmorskulpturen vorzogen. Zugleich ging aber ihr Streben dahin, mittels Anwendung der Farbe den Schöpfungen dieser Art einen höheren Grad künstlerischer Vollendung zu geben und damit ihren Wert zu steigern — ein Bestreben, das von solchem Erfolg gekrönt war, daß noch heute unter den erhaltenen Werken denjenigen sienesischen Ursprungs nach dieser Richtung der Preis gebührt.

Von all diesen Faktoren begünstigt, bildete sich namentlich seit der Mitte des Quattrocento die Holz- und Tonplastik Sienas zu reicher Blüte aus; kaum gab es einen unter den namhaften Bildhauern der Stadt, der darin nicht Treffliches geleistet hätte. Und neben der dem Weltverkehr verschlossenen Lage des Ortes danken wir es dem konservativen Sinn seiner Bewohner, der die Malerei durch Jahrhunderte ohne Entwicklung vegetieren ließ und das Architekturbild Sienas bis auf unsere Tage unversehrt erhalten hat, daß wir dort viel mehr Arbeiten der fraglichen Skulpturzweige begegnen, als in dem daran einst sicherlich nicht weniger reichen Florenz, und daß wir uns an ihnen noch heute an den Stellen selbst erfreuen dürfen, für die sie ursprünglich geschaffen wurden.

* * *

Das Verzeichnis, worin wir in folgendem die uns bekannt gewordenen Werke der toskanischen Holz- und Tonplastik nach den vorbesprochenen drei Hauptschulen unterschieden aufzählen, beschränkt sich auf die Freiskulpturen — Statuen und Statuetten. Ausgeschlossen sind die Reliefs sowie sämtliche Robbiaarbeiten; eine Aus-

[1]) Vgl. hierzu die treffenden Ausführungen bei Schubring, a. a. O. S. 9, 38 und 242.

nahme haben wir nur für einige wenige Monumentalwerke in Relief eintreten lassen (Grabmal Royzelli, Pellegrinikapelle). Von den unzähligen Kruzifixen der Kirchen und Klöster Toskanas sind nur jene aufgenommen, deren Schöpfer wir kennen, sowie einige solche unbekannter Künstler, die sich durch besonderen Kunstwert auszeichnen. Auch heute verlorene Arbeiten, soweit ihre Existenz durch urkundliche oder literarische Quellen bezeugt ist, haben wir unserm Verzeichnis an betreffender Stelle eingereiht, sie aber durch Einschluß in eckige Klammern von vornherein kenntlich gemacht. Wo in den Beschreibungen nichts anderes bemerkt ist, handelt es sich stets um stehende ganze Figuren aus Ton.

Daß mit diesem ersten Versuch keine Vollständigkeit zu erreichen war, liegt in der Natur der Sache. Manches, was in den Kirchen entlegener Landorte steht, und namentlich auch vieles, was sich in ausländischem Privatbesitz verbirgt, wird uns entgangen sein[1]). Wir müssen es glücklicheren Nachfolgern überlassen, diese Lücken zu ergänzen und uns damit begnügen, wenigstens das Gros des hierhergehörigen Materials gesichtet zu haben.

I. PISANER SCHULE

BENABBIO

(etwa 1/3 Meile südlich von Bagni di Lucca)

S. MARIA ASSUNTA

1. Verkündigungsgruppe, in Holz geschnitzt, lebensgroß, übermalt (bisher unbeachtet), *eher vor als nach 1450.* Der Engel in Vorderansicht, archaistisch, grob, aber eindrucksvoll, stützt mit der Linken den Ellbogen des erhobenen rechten Armes; die Madonna mit Gewändern behangen, im Gesicht modern angemalt, läßt ein Urteil darüber, ob sie alt oder neu sei, nicht zu (Mitteilung Dr. Gronaus).

BERLIN

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

2. Madonnenstatuette (Kat. Nr. 24H[2]), 1901 von Bardini erworben, Holz, 0,46 m hoch, jetzt nur noch der weiße Kreidegrund erhalten, auf dem einst die Bemalung aufgetragen war; aus der *ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts*, von einem unmittelbaren *Vorgänger Nino Pisanos*, dessen Vorbild dieser in seinen frühen Madonnen

---

[1]) So erhalten wir im Momente, wo unser Verzeichnis dem Drucke übergeben wird, von Dr. Peleo Bacci, Inspektor der Monumente und Ausgrabungen für die Provinz Toskana, die folgenden Angaben über Holzbildwerke, deren Kenntnis uns entgangen ist:

Arciano, S. Francesco: Verkündigung und hl. Antonius (XV. Jahrhundert).

Artimino, Pieve di S. Leonardo: Statue des heiligen Patrons (Trecento).

Barga, Collegiata S. Cristofano: Statue des heiligen Patrons.

Borgo a Ulozzano, S. Jacopo: Statue des hl. Bernardin (Cinquecento).

Pietrasanta, S. Biagio: Statue des heiligen Patrons (Quattrocento).

Treggiaia, S. Bartolomeo: Statue des heiligen Patrons (Trecento).

Treglio, S. Maria Assunta: Engel Gabriel (Trecento).

Vicopisano, S. Maria: Kreuzabnahme vom Jahre 1011 und Täuferstatue (Trecento).

[2]) Als »Katalognummer« sind die Nummern angegeben, unter denen die Skulpturen in der »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche im Berliner Museum, Berlin 1888« sowie in den durch die seitherigen Ankäufe nötig gewordenen Ergänzungen dazu eingetragen und in der Sammlung etikettiert sind.



Fig. 1. Madonnenstatuette (pisanisch) im Berliner Museum (1, 2)

(Berlin, Budapest, Orvieto, Venedig) folgt. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1902, S. XLIX: als ein Werk der Holzplastik aus dieser Zeit von großer Seltenheit. L. Justi (Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts, im Jahrbuch 1903, S. 270): Über dem Durchschnitt der den Nachahmern Giovannis gehörenden Arbeiten steht die kleine Madonnenstatuette, seit 1901 im Berliner Museum, eine der ältesten Holzskulpturen, die uns aus der pisanischen Schule erhalten sind. Abbildung s. Fig. 1.

3. Verkündigungsgruppe (Kat. Nr. 26B) 1900 im Kunsthandel zu Rom erworben, Holzskulptur, pisanisch, mit sienesischem Einschlag bei der Madonna, von der *Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert.* Die Madonna en face sitzend (0,94 m hoch), der Engel im Profil halb kniend (0,97 m hoch); Bemalung und Vergoldung teilweise neu, die Flügel Gabriels ergänzt; abgebildet in L'Arte III, 118 und VII, 367 wie auch im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1903, S. 280. Jahrbuch 1900, S. LIX: eine hervorragende Arbeit von einem naturalistischen Künstler in der Richtung des Nino Pisano, ausgezeichnet durch die sehr sorgfältige feine alte Bemalung. Mackowsky (L'Arte III, 420): Troveremo di sicuro l'artista nello studio di Nino Pisano, ma certamente non fra i suoi imitatori di mestiere; egli sta sul punto di vincere la tradizione e già vede da lontano la terra promessa. Justi (Jahrbuch 1903, S. 279): Wohl das hervorragendste Werk pisanischer Holzskulptur aus dem letzten Jahrzehnt des Trecento. Die gewohnte malerische Darstellung der Verkündigung ist hier in polychrome Schnitzerei übertragen — mehr naiv als sicher (Hineinziehen des Zeitkostüms, runde Köpfe mit weichen Formen im Gegensatz zu Ninos schmalen, harten). D'Achiardi (Alcune opere di scultura in legno in L'Arte VII, 368): il gruppo mostra i caratteri peculiari della scuola pisana misti in parte con quelli della scuola senese.

LONDON

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM (SOUTH KENSINGTON)

4. Engel Gabriel (Kat. Nr. 7719) erworben in Florenz 1861, angeblich von einer Verkündigungsgruppe des Domes zu Pisa stammend, 1,8 m hoch, die nackten Körperteile und die Flügel von natürlicher Holzfarbe, die Bemalung der Gewänder vorwiegend weiß, erneuert. Von einem dem Meister sehr nahestehenden *Nachahmer Nino Pisanos,* der identisch ist mit dem Bildner der Madonna, die 1904 aus dem Nachlaß Goldschmidts für das Louvre erworben wurde (s. weiter unten zu Paris). Die enge Stilanalogie im allgemeinen zwischen den beiden gleich hohen Statuen sowie die

auffallende physiognomische Ähnlichkeit, endlich die Gleichheit der Formenbehandlung an Haaren, Augen und Händen führen zu dem Schluß, daß sie ursprünglich in einer Verkündigungsgruppe vereinigt waren. J. C. Robinson (A descriptive Catalogue etc. London 1862, p. 13): Pisan sculpture of the XV. century, master unknown. Venturi (Storia dell' Arte italiana IV, 868): nell' Arcangelo Gabriele si serbano le tracce dell' impulso di Nino. Abbildungen in zwei Photographien des Museums Nr. 12638 und 12639/503.

LUCCA

[DOM S. MARTINO

5. Verkündigungsgruppe. Von einer solchen — gewiß pisanischen Ursprungs — besitzen wir durch folgende Notiz Kunde: Nessun vestigio rimase di due statue in legno del secolo XIV°: rappresentanti Maria Vergine Annunziata e l'Angelo, che un tal Bonagiunta del fu Simone Schezza, cittadino lucchese donava alla chiesa di S. Martino; a dipingere ed ornar le quali, l' erede di lui lasciava per testamento ottanta fiorini d' oro, con atto rogato da Ser Domenico Lupardi (E. Ridolfi, L'Arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale, Lucca 1882, p. 108). Der genannte Notar amtete von 1387 bis 1411.

Andere Statuen erwähnt — ohne Angabe ihrer Entstehungszeit — dieselbe Quelle (p. 109): Disperse le altre statue che si accennano all' altare di S. Lorenzo, di S. Barbera e di S. Antonio, le quali erano scolpite in legno.]

LYON

STÄDTISCHES MUSEUM

6. Verkündigungsgruppe, angeblich aus S. Caterina zu Pisa stammend, erworben 1887, Holzskulptur, fast lebensgroß, 1,75 m hoch, die ursprüngliche Bemalung und Vergoldung vorzüglich erhalten, die Arme der Jungfrau an der Achsel angesetzt und beweglich, ihr linker Vorderarm abgebrochen. In ihrem empfindungsvollen Ausdruck und der Grazie in Formen und Bewegung reiht sich unsre Verkündigung als ihr schönstes Spezimen einer Gruppe von Werken ein, der stilistisch die geringere Annunziata des Louvre (Kat. Nr. 337), zwei Madonnen im Museo civico von Pisa (Kat. Nr. 3 u. 20) sowie eine weibliche Heilige daselbst (Nr. 6 s. weiter unten), angehören; ihrem Stil folgen später, schon im Quattrocento, die sienesischen Verkündigungen in S. Francesco zu Asciano, in der Collegiata von San Gimignano und in S. Pietro zu Volterra. Für alle die obigen Trecentogruppen ist das in langgezogenen Parallelfalten herabfließende, enganliegende Gewand der Jungfrau schon äußerlich kennzeichnend. Ihre Meister — wenn es nicht gar nur ein einziger ist — sind *Nachfolger Ninos,* die aber die Gebundenheit in Form und Bewegung, die Starrheit im Ausdruck, die seinen Gebilden noch in gewissem Grade anhaftet, überwunden haben. Courajod hält sie beeinflußt von den Florentiner Giottesken, namentlich Angelo Gaddi (s. dessen Verkündigung in den Uffizien), sowie den sienesischen Nachfolgern Simone Martinis. M. Reymond (La sculpture florentine, I. Les prédecesseurs, Florence 1897, p. 148) gibt die Lyoner Gruppe dem Nino — ohne Zweifel zu Unrecht! D'Achiardi (a. a. O. S. 359) urteilt: Esse sono eseguite sotto l' influsso di Nino; ma non crediamo che a lui si debbano attribuire direttamente, come in generale si usa. Venturi (Storia, ecc. IV, 522) teilt sie einem Nachfolger Ninos zu. — Abbildungen in L'Arte VII, 358, bei Venturi IV, 528 u. 529, sowie ganz vorzüglich bei L. Gonse, Les chefs-d'œuvre des Musées de France, t. II Sculpture, Paris 1904, p. 246.

MASSA MARITIMA

S. AGOSTINO (KAPELLE RECHTS VOM CHOR)

7. S. Lucia, Holzskulptur, lebensgroß, pisanisch, aus dem *ersten Drittel des XV. Jahrhunderts.* Die Heilige, von zarten regelmäßigen Zügen und besonders fein geschnittenem Mund, liegt in schön bewegter, etwas nach rechts gewendeter Lage mit über den Leib gekreuzten schlanken Händen da; ihr Gewand ist hochgegürtet und fließt in einfachen langgezogenen Falten bis an die Fußspitzen herab. Die Bemalung ist modern schlecht erneut; die Matratze und das Kissen, worauf die Statue liegt, sind neu hinzugefügt. Bisher nicht beachtet, Abbildung nicht vorhanden.

ORVIETO

MUSEO MUNICIPALE

8. Engel Gabriel, in natürlicher, dunkler Holzfarbe, ohne jede Spur von Bemalung (die als Pendant dazu aufgestellte Madonna s. unter »Sieneser Schule«). Alter Besitz der Opera del duomo. Von einem *Schüler Ninos,* der sich indes dem Einfluß der Skulpturen an der Domfassade nicht ganz entzog. Justi (a. a. O. S. 278): Sehr nahe steht Nino die bekannte Holzstatue des Gabriel in Orvieto. D' Achiardi (l. c. p. 364): Col gruppo dell' Annunciazione del Museo di Pisa (die er einem unter direktem Einfluß Ninos arbeitenden Schüler zuteilt) dev' essere ricollegato l' Angelo che si conserva nel Museo di Orvieto. Ci richiama, sebbene resti abbastanza al disotto per finezza ed eleganza, il tipo degli angeli delicati . . . . sulla facciata della cattedrale orvietana. Venturi (IV, 868): L' Angiolo e l' Annunziata nel Museo di Orvieto appartennero probabilmente a due gruppi diversi, corrispondenti in qualche modo all' arte di Agnolo e di Agostino da Siena. Laut einer von ihm mitgeteilten Notiz wurden die Tabernakel, worin beide Verkündigungsstatuen standen, 1388 bemalt und vergoldet. Abbildung: Photographie von Armoni Raffaelli in Orvieto und bei D' Achiardi, S. 364.

PARIS

LOUVRE

9. Annunziata (Kat. Nr. 946), Holzstatue, 1,82 m hoch, beim Verkauf der Sammlung Goldschmidt 1904 erworben, von einem dem *Nino Pisano enge folgenden Künstler* aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts, demselben, der auch den Gabriel im Victoria-Albert-Museum, der mit unsrer Madonna eine Gruppe bildete (s. oben unter London), vielleicht auch den Engel im Clunymuseum schuf. Ursprüngliche Bemalung verloren; jetzt zeigt die Statue natürliche Holzfarbe. Bode (Jahrbuch 1902 S. 73): Die Statue, die 1881 kurze Zeit in Florenz im Handel war, muß einem trefflichen unmittelbaren Vorgänger Ghibertis in Florenz angehören . . . . . sie kann, nach der Feinheit in der Behandlung von Kopf und Händen, kaum früher als um die Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert entstanden sein. A. Michel (Gazette d. b.-a. 1906 I, 403): Par un maître italien qui devait tenir de bien près a Nino Pisano. Venturi (IV, 522): Più particolarmente Nino Pisano influì sugli intagliatori in legno, formando egli stesso i modelli con l' Annunciata . . . del Louvre . . . così vestita di bontà, così pura da non trovar più riscontro nell' arte. Schubring (Die Plastik Sienas, Berlin 1907, S. 42): Eine aus Pisa stammende Vergine . . . . . zeigt die Grundstimmung des Feierlichen, Milden. Leider fehlt der Engel. Ersatz bieten kann aber der Engel im Musée Cluny, der sicher auch schon ins XV. Jahrhundert gehört und die gleiche milde

lyrische Art zur Schau trägt. Abbildungen im Jahrbuch 1902, S. 72; Phot. Giraudon 2417; danach bei Venturi IV, 524 und Schubring S. 42.

10. Verkündigungsgruppe (Kat. Nr. 336 u. 337), aus Pisa stammend, 1888 von Bardini erworben, 1,70 m hoch, Holz, die alte Polychromie und Vergoldung leidlich erhalten, namentlich am Engel. Sie gehört derselben Gruppe an wie die Lyoner

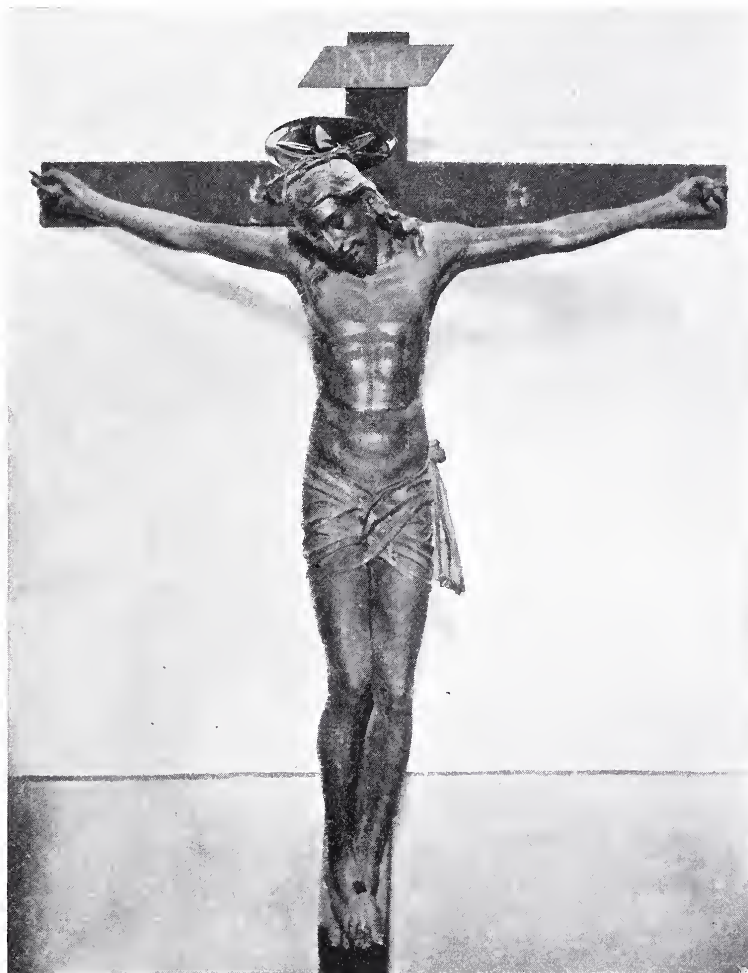


Fig. 2. Kruzifix von Baccio da Montelupo in der Badia zu Arezzo (II, 6)

Annunziation (s. oben) und steht *Nino Pisano* ferner als die Verkündigung des Museums von Pisa (s. weiter unten, Kat. Nr. 3 u. 20), in ihrem künstlerischen Wert aber weit unter der von Lyon. Der Engel weist in einzelnen realistischen Zügen (offener Mund!) schon ins Quattrocento; vielleicht ist er später als die Jungfrau. Vgl. Courajod in der Gazette archéologique XIII, Chronique p. 30: Les figures du Louvre datent incontestablement du XIVe siècle et témoignent par leur style idéal de l'influence de l'école alanguie, raffinée et traditionaliste de Giotto (cf. Archivio storico dell' Arte II, 489). D' Achiardi (l. c. p. 364): L' angelo del Louvre presenta molte affinità con

quello del Museo di Pisa (Kat. Nr. 26 s. unter Pisa), se non che tutta la figura presenta una certa rigidezza e legnosità, della quale va completamente esente la bella statua di Pisa. Venturi (IV, 868): Nel-l' Archangelo si serbano le tracce dell' impulso di Nino (über die Jungfrau schweigt er). Abbildungen: Phot. Giraudon 438 u. 439, und danach in L' Arte VII, 363 und bei Venturi IV, 869; ferner Phot. Alinari 22321 u. 22322.

MUSÉE CLUNY

11. Engel Gabriel, von Ch. Timbal in Pisa erworben und 1881 dem Museum geschenkt; Holz, 1,78 m hoch, Bemalung nicht erhalten. Aus der *Nachfolge Ninos* vom Ende des XIV. Jahrhunderts, der Goldschmidt-Madonna im Louvre und mehr noch dem Gabriel im Victoria-Albert-Museum verwandt. Im Bewegungsmotiv, dem Wurf des Gewandes, der Geste der Arme, sogar in der Haarbehandlung und dem Schnitt der Augen dem Marmorengel Ninos in S. Caterina zu Pisa so nahestehend, daß er als spätere Replik desselben von anderer Hand bezeichnet werden kann. D'Achiardi (loc. cit. p. 363): Accanto alle opere eseguite sotto l' influsso immediato dell' arte di Nino dobbiamo collocare l' Angelo del Museo di Cluny, il quale ha non pochi punti di contatto coll' Angelo dell' Annunciazione del Museo di Pisa (Kat. Nr. 26, s. unten) sebbene non presenti l' eleganza di quello nelle proporzioni, meno svelte, e nel piegare più timido dei panneggiamenti. Venturi (IV, 522) gibt ihn den Nachfolgern Ninos im allgemeinen. Abbildungen: Phot. Alinari 25215, Phot. Giraudon 235 und danach L' Arte VII, 362, und Venturi IV, 529; nach andrer Aufnahme bei Schubring, Plastik Sienas S. 43.

PESCIA

SS. STEFANO E NICCOLAO. (1. Altar rechts)

12. Annunziata (sog. Madonna dell' Acquavino) Holz, lebensgroß, altbemalt. Sie ist der Madonna der Verkündigungsgruppe im Museo civico zu Pisa (Saal XII, Nr. 25, s. weiter unten) im Motiv fast völlig identisch und steht ihr auch im Stilcharakter sowie in der technischen Ausführung so nahe, daß beide Stücke dem gleichen begabten Künstler aus der *Werkstatt Nino Pisanos* zugeteilt werden müssen. Bisher stilistisch nicht gewürdigt. Abgebildet bei Stiavelli, Pescia nella vita privata, Firenze 1903, p. 83, und derselbe, L' Arte in Val di Nievole, Firenze 1905, p. 11 (der Verfasser gibt die Statue dem Matteo Civitali! Der Engel Gabriel ihr gegenüber ist eine mittelmäßige Arbeit des fortgeschrittenen Cinquecento).

PISA

MUSEO CIVICO

(Sämtliche hier verzeichnete Stücke sind Holzbildwerke)

13. Ein heiliger Bischof (Saal XII, Nr. 2)[1]), 2 m hoch, aus den RR. Spedali stammend, im Ornat, das Haupt von der Mitra bedeckt, die Rechte segnend erhoben, die wenig künstlerische Bemalung gut erhalten. Sehr mittelmäßige Arbeit aus der *ersten Hälfte des Trecento*, starr und tot im Ausdruck, die Nachfolge Giov. Pisanos bekundend. In der Literatur unbeachtet, Abbildungen nicht vorhanden.

14. Verkündigungsgruppe (Saal XII, Nr. 25 und 26), die Jungfrau 1,76 m, der Engel 1,69 m hoch, aus dem Kloster S. Francesco stammend, in der *Werkstatt*

[1]) Die Nummern für die Stücke des Pisaner Museums sind der neuesten Ausgabe des Kataloges vom Jahre 1906 entnommen. Sie haben gegen die des von Supino verfaßten Verzeichnisses Änderungen erfahren.

Ninos, aber kaum vom Meister selbst gearbeitet, sondern von einem Schüler, der in der Belebung der Physiognomien, in der größeren Fülle ihrer Formen wie im freien Schwung und im Stoffreichtum der Gewandung um einen Schritt über ihn hinausgeht. Beide Figuren sind mit dicker schmutzigweißer Ölfarbe überschmiert, unter der stellenweise Spuren der ursprünglichen Polychromie hervorscheinen (bei der Madonna am Untergewand ein rotes Saummuster um den Hals, am Mantel goldene Säume; beim Engel am Kleid ein geometrisches Muster in Rotbraun über Brust und Hals, an einzelnen Stellen des Mantels Spuren von Zinnober, im Haar bei beiden Spuren von Gold). Justi (Jahrbuch 1903, S. 282): Die Verkündigungsstatuen stimmen mit Ninos zwei Statuen in S. Caterina so genau, daß man sie ihm geben könnte, wüßte man, daß er auch in Holz gearbeitet hat, sonst müßten sie von einem sehr begabten Schüler sein. Eine leichte Abweichung zeigt sich in den etwas runderen Köpfen. D' Achiardi (l. c. p. 360): Sebbene tutte le doti che riscontriamo in queste due statue, siano peculiari dell' arte di Nino, crediamo tuttavia che sarebbe azzardato il pronunziare senz' altro il nome di lui. Siamo piu propensi a riconoscervi la mano di qualche scolare che ha lavorato sotto l' influsso diretto del maestro. — Supino (Arte pisana, Firenze 1904, p. 223): Della stessa maniera, e senza dubbio della stessa mano [che l' Annunciazione nella chiesa di S. Caterina] sono le due statue in legno nel Museo pisano, intorno alle quali giustamente osservò il Jacobsen [Repert. für Kunstw. XVIII, 104] che esse sono certo di Nino, e degne anzi di un artista di maggior valore. — Venturi (IV, 522) gibt sie im allgemeinen den »seguaci di Nino«. Abbildungen: Phot. Alinari Nr. 8541 und 8542 und danach in L' Arte VII, 361, bei Supino l. c. p. 325 und Venturi IV, 526 und 527.

15. Annunziata (Saal XII, Nr. 3), 1,68 m hoch, aus dem Kloster S. Domenico; unter der jetzigen roten Farbe des ungegürteten, dem Oberkörper eng anliegenden, in wenigen stark herausgearbeiteten starren Faltenzügen die Beine völlig verhüllenden und verbergenden Kleides sind Spuren einer früheren (blauen) Bemalung bemerkbar; diese ist an Gesicht und Haar gut erhalten. Die Arme sind angesetzt (wie bei der Lyoner Jungfrau) und beweglich eingerichtet. Ihrem Stile nach gehört die Statue, als frühestes Spezimen, der Gruppe der Lyoner Madonna an, wohl noch *vor Nino* entstanden, dessen Einfluß in ihr nicht zu erkennen ist. Im Gegenteil zeigt ihr leider stark beschädigter Kopf den rundlichen Typus der Köpfe Giov. Pisanos, im Ausdruck freilich bedeutend gemildert, ja geradezu ins Lieblich-Sanfte umgesetzt. — Justi (a. a. O. S. 282): Die frühesten der Holzskulpturen im Museo civico scheinen mir zwei Statuen der Annunziata [es sind die unter Nr. 3 und 20 ausgestellten], rot gestrichen, in breiter glatter Behandlung. Ihnen nahe stehen die Statuen der Verkündigung in Lyon. — D' Archiardi (l. c. p. 359): Assai prossima alla Vergine del gruppo di Lione è una figura dell' Annunziata del Museo civico di Pisa. Manca disgraziatamente la figura dell' Angelo. Riconoscendo in questa statua un' opera molto progredita, siamo propensi tuttavia a farla rientrare nel sec. XIV°, ed a collegarla direttamente colle più belle creazioni della scuola pisana degli ultimi anni di quel secolo sotto l' influsso immediato dell' arte di Nino. Venturi (IV, 522): Più particolarmente Nino Pisano influì sugl' intagliatori in legno, formando egli stesso i modelli con l' Annunciata del Museo civico di Pisa [XII, 3]. Abbildungen: Fotografia del Ministero della pubbl. Istruzione Nr. E, 1018, und danach reproduziert in L' Arte, VII, 359, und bei Venturi, IV, 523.

16. Annunziata oder weibliche Heilige (Saal XII, Nr. 20), 1,55 m hoch, aus dem Kloster S. Domenico, Bemalung roher, aber analog wie bei der vorstehend besprochenen Madonna Kat. Nr. 3, die sie jedoch in künstlerischer Qualität bei weitem nicht

erreicht. Viel primitiver in den Formen wie im Ausdruck, vor allem des Gesichts, das in ein langes Oval ausgezogen ist und nichts mit dem Pisanitypus gemein hat. Später als Nr. 3. Justis Urteil s. oben zur Annunziata Nr. 3. Schubring (Pisa, Leipzig 1902, S. 145): Am schönsten [unter den Holzskulpturen des Museo civico] vielleicht Nr. 17 [jetzt 20], die schlanke, zum Himmel blickende Maria. Abbildung nicht vorhanden.

17. S. Ubaldesca (Saal XII, Nr. 16), 1,71 m hoch, Eigentum der Opera del Duomo, in grauem Nonnengewand, Bemalung sehr beschädigt und roh, steht im künstlerischen Wert zwischen Nr. 3 und 20; die Modellierung des flachgetätschten Gesichts sehr mittelmäßig, die Augen nur durch Bemalung markiert. Noch dem *Trecento* angehörend. Justi (a. a. O. S. 282): Es folgen [auf Nr. 3 und 20] unter Ninos Einfluß. aber gering, die Statuen der heiligen Ubaldesca und eines Kapuziners. D'Achiardi (l. c. p. 365 n. 1): Ricordiamo inoltre, benchè di pregio assai scarso, una statua di Santa Ubaldesca in veste grigia con soggolo [Halsschleier] bianco, dalle forme molto piatte e schiacciate. Abbildung fehlt.

18. Madonna mit Kind (Saal I, Nr. 13), 0,3 m hoch, aus S. Domenico, zeigt die für die frühe Pisaner Schule charakteristische geschwungene Pose; Mantel und Kleid durchaus vergoldet und rotgeblümt, das Haupt bekrönt und von einem bis auf die Brust reichenden weißen, von farbigen Fäden durchzogenen Schleier bedeckt. *Ausgang des Trecento.* D'Achiardi (l. c. p. 365): La vaghezza della sua ricca policromia, la delicatezza della fattura, date le dimensioni minuscole del gruppo, fanno di quest' opera un vero piccolo gioiello, quantunque essa non sia esente da alcuni difetti, specialmente nella faccia della Vergine, molto larga ed appiattita. Abbildung nicht vorhanden.

19. Engel Gabriel (Saal XII, Nr. 11), 1,7 m hoch, aus dem Kloster S. Matteo stammend (die dazugehörende Jungfrau verloren), die jetzige Bemalung, dick und namentlich im Gesicht roh, schon in alter Zeit über der ursprünglichen aufgetragen, beeinträchtigt den Eindruck wesentlich (weißes Kleid mit roten und blauen Blumen, dunkelblauer Mantel mit Goldsternen, beide mit Goldsäumen). Die Modellierung der Gestalt mit den breiten Achseln und den mehr weiblich-vollen als männlichen Formen von Hals, Brust und Armen wie auch der freie Faltenwurf des Mantels weisen sie dem *Beginn des Quattrocento* zu. Nur in der rundlichen Kopfform und sogar noch in den starren Zügen hat sich wie eine Reminiszenz an Giov. Pisano erhalten. Justi (a. a. O. S. 282): Deutlicher den Stil Ninos zeigend, aber auch handwerksmäßig, der Engel Gabriel in reicher Bemalung. D'Achiardi (l. c. p. 365): Lo stile proprio di questa statua è quello comune ad altre opere di scuola pisana della fine del sec. XIV°, e non presenta nessun carattere così nettamente definito ed individualizzato da permettere di riferirla piuttosto a questo che a quello artista. Abbildung: Fotogr. del Ministero della p. Istruzione Nr. E, 1018, und danach in L' Arte VII, 366.

20. Weibliche Heilige oder Annunziata (Saal XII, Nr. 6), 1,58 m hoch, aus S. Domenico, der linke Arm samt Achsel ganz, der rechte bis zum Ellbogen abgeschlagen, die Rückseite fehlt, die Figur ist hohl gearbeitet. Nur das Gesicht bewahrt die teilweise aufgefrischte Bemalung, die Haare ihre Vergoldung, sonst sind alle Farben bis auf die Stukkogrundierung abgerieben. Das unter den vollen sinkenden Brüsten gegürtete, am Leib nicht mehr enganliegende Gewand, der geneigte volle Kopf mit der Asymmetrie seiner beiden Hälften, der Schnitt der Mandelaugen, die unsymmetrisch konturierten Lippen, der liebliche Fluß der welligen Haarflechten, endlich die Art, wie der Kopf auf dem Halse sitzt — ganz verschieden von der Pisanischule —, alles dies zeugt

für die Entstehung schon zu *Beginn des XV. Jahrhunderts.* — Justi (S. 282): Später als die Verkündigungsgruppe, die man Nino gibt [Nr. 25 und 26], aber aus ihrem Stil hervorgehend, scheint mir eine Annunziata. Die Schnürung des Gewandes unter der Brust, die vom Gürtel lang hinabfließenden Falten lassen sofort an Werke um 1400 denken, wenn auch die Durchführung noch an jene früheren Holzfiguren erinnert. ... Nur ist in der späteren Statue alles voller, der Kopf rundlicher, wie er uns um 1400 mehr oder weniger ähnlich in Florenz, Arezzo und Siena entgegentritt; am bekanntesten ist der Typus durch Quercias Ilaria del Caretto. D'Archiardi (p. 366 nota): Una Santa ... la veste bianca, cinta in alto ci riporta verso i primi anni del sec. XV° e così pure il modellato del volto, dalle fattezze piene e rotonde. Abbildung nicht vorhanden.

21. Ein Kapuzinermönch (Saal XII, Nr. 7), 1,69 m hoch, Eigentum der RR. Spedali, mit der Rechten den Mantel und ein Buch fassend, die Linke segnend erhoben, die Bemalung des schwarzen Mantels wie des von weißem wallendem Bart umrahmten Gesichts gut erhalten. In den vollen gut diponierten Faltenmotiven ist das Trecento völlig überwunden, im Ausdruck des Gesichts noch nicht ganz. *Erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.* Justis Bewertung der Statue s. unter S. Ubaldesca. Abbildung nicht vorhanden.

PONTEDERA

SS. JACOPO E FILIPPO

22. Hl. Lucia, Holz, lebensgroß, bemalt, XV. Jahrhundert[1]).

SUVERETO

(Etwa 7 km nordöstlich von Campiglia)

PIEVE S. GIUSTO

23. Verkündigungsgruppe, Holz, unterlebensgroß, altbemalt, durch Tradition dem Nino Pisano zugeschrieben, aber dem Stil nach erst aus dem XV. Jahrhundert. Von hervorragender künstlerischer Qualität. Bisher unbeachtet. Abbildung nicht vorhanden[2]).

VOLTERRA

DOM S. OTTAVIANO

24. Gruppe der Kreuzabnahme, in Holz, überlebensgroß, polychromiert; *spätes XIII. Jahrhundert.* Die Gestalten Mariä und des Evangelisten, die rechts und links die Hauptgruppe — Christus, Joseph von Arimathia und ein Gehilfe — abschließen, sind später — im Trecento — hinzugearbeitet, wie dies aus der verschiedenen Größe, den abweichenden Kopftypen und dem freieren, nicht so schematischen Faltenwurf der Gewänder zu ersehen ist. — Courajod (Gazette archéologique 1884, p. 132): Un excellent groupe en bois des XIIe—XIIIe siècles, un des meilleurs morceaux que je connaisse de la sculpture romane ou romano-gothique de l'Italie. Venturi (IV, 864): Nell' età romanica l' arte di scolpire in legno aveva dato in Toscana uno de' saggi più grandi e belli, la Deposizione dalla croce della cattedrale di Volterra. C. Ricci (Volterra, Bergamo 1905, p. 132): Vari preziosi lavori del sec. XIIIe rimangono anche al-

[1]) Nach Angabe von Guido Carocci, Il Valdarno da Firenze al mare, Bergamo 1906, p. 116. Nähere Angaben waren weder von ihm noch von seinem Nachfolger, Inspektor Dr. Peleo Bacci, zu erlangen.

[2]) Nach Mitteilung von Inspektor Guido Carocci.

l'interno ... Nè minor maraviglia desta la Deposizione di Gesù Cristo, in figure di legno policromiche. D'Achiardi (l. c. p. 356): Nell' età romanica l' arte di scolpire il legno aveva dato alla Toscana uno de' suoi più bei fiori, col grandioso gruppo della cattedrale di Volterra ... che per la vaga policromia, per la raffinatezza meravigliosa di ogni particolare, non disgiunta da una grande forza plastica dell' insieme, può considerarsi un vero capolavoro dell' intaglio nel sec. XIII°. Abbildungen: Phot. Brogi 13639, Phot. Lombardi 2942.

II. FLORENTINER SCHULE

AMSTERDAM

RIJKSMUSEUM

1. Madonna mit Kind, Stukko, 1,3 m hoch, jetzt unbemalt, 1906 vom Antiquar Stef. Bardini angekauft, der sie aus dem Treppenhause eines Palastes zu Bologna erwarb, vom *Meister der Pellegrinikapelle* Nr. IV [1]), um 1430 entstanden. Schubring (Plastik Sienas, Berlin 1907, S. 51, wo auch eine Abbildung unserer Statue), und ihm folgend auch Venturi (Storia dell' Arte VI, 124) geben sie dem *Giovanni Turini* unter Berufung auf ihre Stilanalogie mit dessen Madonnenrelief am Sportello des Taufbrunnens in S. Giovanni zu Siena. Wir können diese Ähnlichkeit weder bei letzterem noch auch bei den übrigen authentischen Arbeiten Turinis entdecken.

ANGHIARI

(an der Bahnlinie Arezzo–Borgo Sansepolcro)

S. AGOSTINO

2. S. Petrus und S. Paulus (1. Altar r., bisher unbeachtet), etwa ein Drittel lebensgroß, die alte Bemalung gut erhalten. Die gedruckten Proportionen, die schweren, reichgefalteten Gewänder, die großen Köpfe mit mächtigen, theatralisch gekräuselten Bärten machen die Zuweisung an *Baccio da Montelupo* plausibel (s. unter San Godenzo und Lucca). Abbildungen fehlen.

---

[1]) Wir unterscheiden in gegenwärtigem Verzeichnis die dem »Meister der Pellegrinikapelle« verwandten, seine Weise gleichsam weiter entwickelnden Tonbildner unter Beifügung der Nummern II, III und IV zu seinem Namen. Nr. I ist der eigentliche Meister, wie wir ihn außer Verona aus den Altären 7572, 7594 und 73. 1866 des South-Kensington-Museums, aus Nr. 108 des Berliner Museums, aus dem Altar des Museo nazionale zu Florenz (Phot. Alinari 3481) und sonst kennen. — Nr. II ist der Künstler der Madonnen 109 B, C und D (Toscanawerk Taf. 33 b, 30 b und a) und — auf späterer Entwicklungsstufe — jener Nr. 109 (Tosc.-W. 32 b) und 109 A des Berliner Museums. — Nr. III ist der von Donatellos Einfluß berührte Bildner der Madonnenreliefs 109 F (Tosc.-W. 33 a), 112 A und B) Tosc.-W. 31 b und a) ebendaselbst. — Nr. IV endlich ist der sienesisch (querciesk) angehauchte Schöpfer der Madonnenstatuen 7573 und 7574 (Tosc.-W. 29 b und 244 b) des South-Kensington-Museums, der Madonna in trono im Museo nazionale zu Florenz (Phot. Alin. 2445 a), der Amsterdamer Statue, der Madonnenhalbfiguren in Bergamo, bei Baron Tucher und im Louvre. Der Meister verleugnet trotz des sienesischen Einschlags in allen seinen Arbeiten keineswegs die Herkunft aus Florenz; deshalb haben wir sie auch in unserem Verzeichnis unter die Werke der Florentiner Schule eingereiht. Womit indes nicht gesagt sein will, daß der gesamte Vorrat der hierhergehörigen Bildwerke ausschließlich diesen vier Künstlern zuzuweisen sei. Etwas abweichend hat Bode die in Rede stehenden Bildwerke gruppiert in seinem Aufsatz: Florentiner Tonbildner in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts (Jahrbuch VI, 170 ff., wieder abgedruckt in Ital. Bildhauer der Renaissance, Berlin 1887, S. 58 ff.).

3. Presepiogruppe (im Chor) lebensgroß, vielfigurig, original bemalt, aus der *Nachfolge der Robbiaschule* stammend. In der Literatur bisher nicht registriert, Abbildung nicht vorhanden.

CHIESA DEL CROCIFISSO (già BADIA)

4. Madonnenstatue in Holz, überlebensgroß, die ursprüngliche Polychromie erhalten. Das Kind blickt gerade vor sich hinaus, auf dem rechten Knie der Mutter stehend; sie wendet ihr Haupt dem Kleinen zu, so daß es dem Beschauer im Profil erscheint. Anklänge an Stileigentümlichkeiten *Giov. Pisanos* bezeugen die frühe Entstehung (jedenfalls *vor Orcagna*) des künstlerisch sehr bedeutenden Werkes. Bisher unbekannt und nicht reproduziert.

AREZZO

S. ANNUNZIATA (MADONNA DELLE LACRIME)

5. Drei Heilige (Altar r. vom Chor), lebensgroß, schlecht bemalt, die rohe Arbeit eines geringen Lokalbildners aus der *Nachfolge Benedettos da Majano* von der Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

SS. FIORA E LUCILLA (BADIA)

6. Kruzifix (3. Altar r., unter Glas), Holz, lebensgroß, die ursprüngliche Bemalung sehr nachgedunkelt, von Vasari (IV, 541) als die vorzüglichste unter *Baccios da Montelupo* Arbeiten dieser Art hervorgehoben. Abbildung s. Fig. 2.

S. FRANCESCO

7. Grabmal Roselli (Royzelli), jetzt farblos. Abbildung Phot. Alinari 9427 und 9428. Da das Kenotaph frühestens im Todesjahre Antonio Rosellis 1466 (begraben ist er im Santo zu Padua) entstanden ist, so kann als dessen Schöpfer der 1419 schon in voller Tätigkeit stehende Giovanni di Bartolo, il Rosso, den man ja gern als den »Meister der Pellegrinikapelle« ansieht, kaum in Betracht kommen, um so weniger, als seit 1451 jede Nachricht über ihn fehlt. Ob überhaupt die Skulpturen der Pellegrinikapelle (um 1430 entstanden) und unser Grabmal demselben Künstler zuzuteilen seien (s. unten), scheint uns sehr zweifelhaft: denn bei manchen oberflächlichen Ähnlichkeiten verrät das letztere doch einen entwickelteren Stil, feineres Formgefühl und gewählteren Geschmack im Ornamentalen. Wir sehen darin die Hand eines späteren, wahrscheinlich *lokalen Künstlers*. Auffallend erscheint, daß der mit 88 Jahren Verstorbene hier im kräftigsten Mannesalter dargestellt ist und daß seine Züge gar keine Ähnlichkeit mit dem Bildnis auf Bellanos Medaille zeigen. Auch für die in den Vierpässen der Sarkophagfront dreimal wiederholten Porträte von Rechtsgelehrten haben wir keine Erklärung. Bode (Jahrbuch VII, 178): Das Grabmal Roizelli in den architektonischen Details wie in den Ornamenten, in den Proportionen der Figuren und ihrem Faltenwurf den Madonnenreliefs im South-Kensington-Museum und in Berlin [vom Meister der Pellegrinikapelle] nahe verwandt. Derselbe (Archivio stor. dell' arte II, 132): Il monumento di Antonio Roizelli si avvicina specialmente alle sculture del maestro della cappella Pellegrini nei dettagli architettonici, nelle proporzioni e nelle vesti delle figure, di maniera che dobbiamo attribuirlo a questo artista. Vorsichtiger teilt er im Cicerone das Werk im allgemeinen einem der »anonymen Künstler zu, mit stark gotischem Ge-

präge, die regelmäßig in Ton arbeiten«. Fr. Schottmüller gibt unser Grabmal dem gleichen Bildner, dem der große Altar im Dom von Modena angehört (s. unter Modena). Venturi (Storia dell' Arte VI, 114) gibt das Grabmal dem gleichen »seguace emiliano di Jacopo della Quercia«, dem er auch die Madonnenstatue Kat. Nr. 107 im Berliner Museum und den großen Tonaltar des Domes von Modena zuteilt (s. unter Berlin und Modena).

[LA PIEVE

8. Kreuzabnahme, Gruppe von vier Holzstatuen von *Margharitone*, um die Mitte des XIII. Jahrhunderts. Vasari (I, 363): Sebbene furono le sue prime sculture alla greca, come ne mostrano quattro figure di legno che sono nella pieve in un Deposto di Croce . . .]

BARGA

CAPPUCCINI (Vorhof zur Kirche)

9. Altar mit den lebensgroßen unbemalten Tonstatuen der Madonna mit Kind, sitzend, flankiert von den Heiligen Sebastian und Rochus, — eine Arbeit der *Robbiaschule* vom Beginn des Cinquecento. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

BATTIFOLLE

(vier Miglien südwestlich von Arezzo)

PIEVE S. QUIRICO

10. S. Rochus, Holzstatue, etwa 1 m hoch, die alte Bemalung diskret erneuert, — ein liebenswürdiges Jugendwerk *Andrea Sansovinos.* Obwohl schon von Vasari (IV, 522) erwähnt, war sie unbeachtet geblieben und wurde erst jüngst näher bekanntgemacht (s. unsern Aufsatz über den Meister im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1906, S. 95). Abbildung fehlt.

BERGAMO

ACCADEMIA CARRARA, GALLERIA MORELLI

11. Madonna mit Kind, etwa 0,70 m hoch, Halbfigur, unbemalt, vom *Meister der Pellegrinikapelle Nr. IV*, fälschlich unter Quercias Namen gehend. G. Frizzoni (Le Gallerie dell' Accademia Carrara in Bergamo, Bergamo 1907, p. 62): La Madonna col bambino in terra cotta congiunge in sè la grazia severa e la grandiosità e viene qualificata per opera di Jacopo della Quercia: se con piena ragione o no, è cosa che vorrà essere ulteriormente indagata. Certo si è che il motivo s' incontra più volte ripetuto (in Berlin Kat. Nr. 109 B [abgebildet im Tosc.-W. Taf. 33 b], in Budapest, Inv. Nr. 1118). Abgebildet bei G. Frizzoni a. a. O. S. 200.

12. Kniender Engel, 1,0 m hoch, unbemalt, von *Benedetto da Majano*, wahrscheinlich vom Altar der Madonna dell' Ulivo im Dom zu Prato stammend. Frizzoni (loc. cit. p. 62): Dell' angelo in terra cotta è indubbiamente autore Ben. da Maiano. Bode (Tosc.-W. Text S. 111): Zu der Madonna dell' Ulivo gehörten ein paar Tonfiguren anbetender Engel. Die eine glaube ich in der schönen Figur eines knienden Engels in jetzt unbemaltem Ton im Museum zu Bergamo (Stiftung Morelli) wiedergefunden zu haben. Abgebildet im Tosc.-W. Taf. 364 und bei Frizzoni a. a. O. S. 199.

BERLIN

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

13. Madonna mit Kind, auf dem Throne sitzend (Kat. Nr. 21 D)[1]), Holzstatue, 1,84 m hoch, original bemalt und vergoldet, laut Inschrift 1199 vom *Presbyter Martinus* für das Camaldulenserkloster, den jetzigen Dom in Borgo Sansepolcro gearbeitet, aus dem Dommagazin daselbst 1887 in Florenz erworben. Bode (Jahrbuch IX, 198): Der Künstler gehörte wahrscheinlich dem Teil von Umbrien an, der noch unter dem Einfluß von Toskana stand, wenn er nicht selbst dorther stammte. Der Umstand, daß er ein gelehrter Geistlicher war, erklärt es, daß er sich besonders streng an die geheiligten byzantinischen Vorbilder hielt. ... Unter den wenigen Bildwerken dieser Kunstrichtung, welche uns erhalten sind, ist dieses Madonnenbild vielleicht das hervorragendste. Fogolari (L'Arte VI, 58): Nella Madonna di Borgo Sansepolcro vediamo un artefice rozzo che improvvisa, che non rimane estraneo al movimento della scultura romanica del suo tempo. Abbildungen: Jahrbuch IX, 198; Bode, Italien. Plastik, 4. Aufl. S. 20; Mertens, Ital. Skulpturen aus den kgl. Museen Serie I Taf. 23.



Fig. 3. Madonnenstatue (florentinisch) vom Ende des Trecento im Berliner Museum (II, 16)

14. Hl. Petrus (Inv. Nr. 2994) Holz, 0,91 m hoch, altbemalt, *florentinisch, um 1300* (1905 in Lucca erworben), bisher unbeachtet, Abbildung fehlt (Jahrbuch 1905, S. LXXX).

15. Kruzifixus (Kat. Nr. 25), 1,76 m hoch, Holz, Bemalung von tadellosester Erhaltung, aus einer Kirche Luccas stammend, 1885 in Florenz von Bardini erworben; *florentinisch, um 1350*, für Andrea Pisano zu gering, auch im Gesichtstypus keineswegs seiner Weise entsprechend. Bode (Jahrbuch VII, 212, und Ital. Bildhauer der Renaissance, Berlin 1887, S. 23): Mit aller Einschränkung, die diese verschiedenen vorangeführten Umstände einem bestimmten Urteil auferlegen, glaube ich doch den Andrea Pisano als den einzigen Künstler bezeichnen zu dürfen, dessen Charakter sich in dem Kruzifix bekundet. Derselbe in Italien. Plastik, 4. Aufl. S. 33: Auch mehrere Einzelfiguren lassen sich auf Andrea zurückführen . . . vielleicht auch ein bemalter Kruzifixus in der Berliner Sammlung, eine besonders edle, feinempfundene Arbeit. Venturi IV, 866: Il Crocefisso del Museo di Berlino, che il Bode ascrive a Andrea

[1]) Unter »Katalog Nummer« sind die Nummern der »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche im Berliner Museum, Berlin 1888« zu verstehen.

Pisano, probabilmente assai posteriore a questo maestro. Abgebildet im Jahrbuch VII, 213, und in Bodes Ital. Plastik, 4. Aufl. S. 33.

16. Madonna mit Kind (Kat. Nr. 27 C), in Holz geschnitzt, 0,97 m hoch (ohne Sockel), altbemalt, 1902 aus der Sammlung von Beckerath erworben (wohin sie durch Bardini gelangte); florentinisch, vom *Ausgang des Trecento*, eine Arbeit des gleichen Künstlers, der die Marmorstatue der Annunziata in S. Croce (am Eingang zur Capp. Baroncelli, Phot. Alinari 2087) meißelte, der aber nicht identisch ist mit Piero di Giovanni Tedesco, dem Meister der Lünette über Porta dei Canonici. Justi (Jahrbuch 1903, S. 279): Ein gutes Beispiel florentinischer Plastik vom Ende des Trecento, etwa aus den neunziger Jahren. Ein Vergleich etwa mit den Skulpturen der Porta dei Canonici zeigt, wie sie ungefähr zu datieren ist. Es war kein großer Künstler, der hier das Messer geführt hat, aber den hohen Stand des Handwerks zeigt die Feinheit und Eleganz in der Zeichnung des Gewandes. Die breiten Goldsäume und der blaue Mantel, ebenso das Kopftuch sind mit Mustern bedeckt. D'Achiardi (L'Arte VII, 375): Come ultime testimonianze delle grandi tradizioni pisane, già sopraffatte dall' arte della vicina Firenze, ricordiamo una statua in legno di Madonna col Bambino del Museo di Berlino, e che lo Justi ravvicina cronologicamente e stilisticamente alle sculture della porta dei Canonici. Venturi (IV, 866): Un bel gruppo d' un intagliatore fiorentino, della Madonna col divin figlio, si vede nel Museo di Berlino. Vgl. die Madonnenstatue in S. Agostino zu Perugia. Abbildung s. Fig. 3.

17. Maria in trono mit dem Kind im Schoß, zu ihren Füßen zwei nackte Putti mit Musikinstrumenten (Kat. Nr. 34 A), 1,15 m hoch, unbemalt, 1889 in London erworben (Geschenk A. Thiemes); *florentinisch, um 1400.* Im Haar und Schleier noch Anklänge an die Herkunft vom Stil der Pisani bewahrend, auch in den breiten Gewandmotiven noch mittelalterlich. Das Christkind und die Putten schon vom Hauch der Renaissance angeweht, aber noch unbeholfen in Formen und starr, ja verzerrt im Ausdruck. Abbildung nicht vorhanden.

18. Verkündigungsgruppe (Kat. Nr. 151 und 152), Statuen in Nußholz, 1,57 m hoch, die Bemalung abgerieben, so daß die Textur des Holzes überall sichtbar ist, beide Hände der Jungfrau modern und ungeschickt ergänzt. Ehemals in S. Trinita zu Florenz, dort 1880 erworben. Das Werk eines Florentiners aus dem *ersten Viertel des Quattrocento,* der unter Einfluß Ghibertis steht, zugleich aber in der Jungfrau jenem Pisaner Typus folgt, den wir oben bei den Annunziaten des Museo civico von Pisa (Nr. 3, 20, namentlich aber 6), des Louvre und des Lyoner Museums kennen gelernt haben. Entgegen der Zuweisung an die Sieneser Schule (Art Quercias) in der »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche im Berliner Museum, 1888, S. 48« sprechen für florentinische Herkunft — außer den von Bode (s. unten) angeführten Merkmalen — die vollkommene Gelöstheit der Glieder, das durchaus Ungezwungene der Pose, der der Antike viel nähere Gesichtstypus namentlich des Engels, sein in lockere, krause Löckchen aufgelöstes Haar, die freie Attitüde mit dem kräftig vorgesetzten linken, — dem sich hinter einer in schönem Schwunge zu Boden fließenden Mantelfalte bergenden rechten Fuße, — ein eminent Ghibertisches Motiv, wie es in keiner sienesischen Verkündigung begegnet. Bode (Jahrbuch 1902, S. 72): Die schöne volle Gestalt der Jungfrau steht dem Ghiberti, nicht aber dem Quercia nahe. Abweichender ist freilich der Engel: in der ruhigen Haltung, den knittrigen Falten, seinen vollen Backen und dem freundlichen Blick; aber darin steht er dem Quercia meist noch ferner. Es ist mir daher wahrscheinlich, daß die schöne Gruppe von einem stark von Ghiberti beeinflußten Florentiner Künstler aus dem ersten Viertel des Quattrocento

herrührt. Dagegen Schubring (Plastik Sienas S. 44): Die Figuren würden als Florentiner Arbeiten ganz vereinzelt bleiben. Abbildungen: in der obenangeführten »Beschreibung« Taf. II, im Tosc.-W. Taf. 546, bei Mertens Ser. I, Taf. 31, in Bodes Ital. Plastik, 4. Aufl. S. 60, und bei Schubring a. a. O. S. 45.

19. Madonna mit Kind (Kat. Nr. 107), auf dem Thron sitzend, 0,78 m hoch, unbemalt, 1880 in Venedig erworben, vom *Meister der Pellegrinikapelle Nr. I.* Bode (Jahrbuch VI, 172): Mit ebenso großer Wahrscheinlichkeit läßt sich dem Meister der Pellegrinikapelle die Tonstatuette der Maria mit dem Kinde in mehr als halber Lebensgröße zuschreiben. An der ganzen Figur fallen die ungeschickten Verhältnisse in besonders starker Weise auf. Venturi (Storia dell'Arte VI, 112) gibt sie dem gleichen »seguace emiliano di Jacopo della Quercia«, dem er das Grabmal Roselli in Arezzo und auch den großen Tonaltar im Dom von Modena zuschreibt (s. weiter unten unter Modena). Abgebildet in der »Beschreibung der Bildwerke« Taf. IV, im Jahrbuch VI, 172, und in Bodes Ital. Bildhauer, 1887, S. 61.

20. Fortitudo (?, mit dem Attribut einer Kugel, Kat. Nr. 111 A), sitzend, 1,22 m hoch, teilweise alt bemalt und vergoldet, florentinisch aus der *ersten Hälfte des Quattrocento,* 1903 in Florenz erworben. Die im Jahrbuch 1903, S. IV, gegebene Attribution an den »Meister der Pellegrinikapelle« wird jetzt ebensowenig mehr festgehalten wie die dort ausgesprochene Ansicht, unsere Statue sei das Gegenstück der Caritas (rect. Madonna) Kat. Nr. 34 A (s. weiter oben), und beide seien von der gleichen Hand[1]).

21. Madonnenhalbfigur mit dem nackten Kind in ganzer Figur zu ihrer Linken (Kat. Nr. 60 A), 0,67 m hoch, bemalt, in Florenz erworben, um 1450 von einem Künstler, dessen Art zwischen der des *Meisters der Pellegrinikapelle Nr. II* (vgl. Tosc.-W. 30a und b) und *Michelozzo* (vgl. Tosc.-W. 172a und 173a) in der Mitte steht. Bode (Tosc.-W., Text S. 55): Die Halbfigur der Madonna verrät die Bekanntschaft mit Donatello in seiner späteren Zeit, aber die freie gruppenartige Nebeneinanderstellung sowie ein dem Michelozzo verwandter Schönheitssinn zeigen den Meister ganz eigenartig. Abbildungen im Tosc.-W., Taf. 185 b, und in Bodes Ital. Plastik, 4. Aufl., S. 81.

22. Betende Maria (Kat. Nr. 112 C), kniende ganze Figur, 0,74 m hoch, bemalt, 1888 ins Museum gelangt, im Katalog als »Florentinischer Meister um 1450« registriert, im Tosc.-W., Taf. 244a, als »Art des Luca della Robbia« abgebildet (im Text nicht erwähnt). Von dem letzterwähnten Meister kann dabei unseres Erachtens kaum die Rede sein; uns scheint die Stilweise auf spätere Zeit — der Faltenwurf des weiten, wuchtigen Gewandes, die schweren Formen des Gesichtes auf die Bekanntschaft mit *Ben. da Majanos* Spätwerken zu weisen. Eine Replik der Statue im South-Kensington-Museum Nr. 8378, s. weiter unten.

23. Maria mit Kind (Kat. Nr. 106 E), 0,63 m hoch, Bemalung trefflich erhalten. Geschenk James Simons 1892, vom »*Meister der unartigen Kinder*«. Bode (Tosc.-W., Text S. 56): Das charakteristischste und bedeutsamste Werk des Künstlers. Die kräftige (wie bei dem Meister immer) völlig nackte Kindergestalt wie der herbe Typus der Jungfrau verraten einen Bildner aus der Mitte des Quattrocento. Ähnlich im Jahrbuch XI, 95 und Florentiner Bildhauer, Berlin 1902, S. 274. Abbildungen: Tosc.-W., Taf. 186 b, Ital. Plastik, 4. Aufl., S. 84, Schubring, Donatello, Stuttgart 1907, S. 172.

[1]) Freundliche Mitteilung von Frl. Dr. Frida Schottmüller, der ich auch sonst über andere Bildwerke des Berliner Museums wertvolle Aufklärungen verdanke. Es sei ihr dafür auch an dieser Stelle verbindlicher Dank ausgesprochen.

24. Maria mit Kind (Kat. Nr. 106B), sitzend, 0,60 m hoch, unbemalt, erworben 1889 in Florenz, vom »*Meister der unartigen Kinder*«. Bode (Tosc.-W., Text S. 56): Leider ist mit der Malerei auch die Stuckschicht entfernt, dadurch erscheint die Behandlung im Ton etwas skizzenhaft; wie der Kopfschleier über den Scheitel gelegt ist, zeigt, daß der Meister in Zeit und vielleicht auch in künstlerischer Herkunft noch auf die altertümlichen Florentiner Tonbildner zurückgeht. Vgl. auch Jahrbuch XI, 104 und Bode, Florentiner Bildhauer, S. 272. Abbildungen: Tosc.-W., Taf. 186a; Mertens, Ser. II, Nr. 32; Florentiner Bildhauer, S. 272; Ital. Plastik, 4. Aufl., S. 85; Jahrbuch XI, 104; Schubring, Donatello, Stuttgart 1907, S. 172.

25. Caritas (Kat. Nr. 106H), sitzend, 0,62 m hoch, mit Spuren von Bemalung, 1901 als Geschenk Bodes erworben, vom »*Meister der unartigen Kinder*«. Bode (Florentiner Bildhauer S. 273): Die Haltung der Figur ist fast die gleiche wie in der sitzenden Madonna [s. zu Kat. Nr. 106B]. Neu ist der Putto, der auf dem Knie der Caritas steht. Im Gegensatz zu der reicheren Caritasgruppe [s. unten zu Sammlung Aug. Zeiß] ergibt sich diese in jeder Beziehung als tüchtige eigenhändige Arbeit unseres Anonymus. Abbildung nicht vorhanden.

26. Streitende Kinder mit Dudelsack (Kat. Nr. 106D), auf einer Bank sitzend. etwa 0,10 m hoch, die ursprüngliche Bronzierung erhalten, erworben 1889, vom »*Meister der unartigen Kinder*«. Bode (Florentische Bildhauer S. 269): Die Gruppen balgender Kinder, von denen unsre Sammlung das Hauptstück aufzuweisen hat, sind so bezeichnend für den Künstler, daß auch sein Christkind in der Madonnengruppe [Kat. Nr. 106B] ... sich ebenso wild auf dem Schoß der Mutter gebärdet wie jene auf der Gasse. Vgl. Jahrbuch XI, 103. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 187a, Florentinische Bildhauer S. 270 und Jahrbuch XI, 102.

27. Knabe mit Hunden (Kat. Nr. 121B), 0,42 m hoch, bemalter Stuck, erworben 1891 in Florenz, von *Andrea della Robbia*. Bode (Tosc.-W. Text S. 86): Auch einzelne Genrefiguren, die uns von Andrea erhalten sind, gehören in die Zeit um 1490, so der Junge mit dem Hund im Berliner Museum, eine Stucknachbildung. Ähnlich in Florentinische Bildhauer S. 267. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. S. 265c und Florentinische Bildhauer S. 267.

28. Hl. Dorothea (Kat. Nr. 121A), 1,10 m hoch, bemalt, in hölzerner Nischenumrahmung, erworben 1890 in Florenz, im Inventar hypothetisch dem *Andrea della Robbia* zugeschrieben. Die leichte Pose, die fast faltenlos herabfließende Gewandung, das graziös zur Seite geneigte Köpfchen mit den etwas spitzen Zügen und dem Blumenkranz im Haar geht mit Andreas Freifiguren (z. B. dem englischen Gruß in der Osservanza zu Siena) nicht recht zusammen, weist über ihn hinaus in die Richtung *Ben. da Majanos*. Das Pendant unserer Statue s. unter folgender Nummer. Abbildung bei Mertens, I. Serie, Taf. 34.

29. Hl. Katharina (Kabinett Simon, Nr. 29), 0,85 m hoch, bemalt, zum Teil modern, in Holznische, erworben in Florenz, im Katalog der Sammlung Simon (Berlin 1904, S. 9) als *Andrea della Robbia* verzeichnet. Vgl. das zur vorhergehenden Nummer Bemerkte, zu der unsere Statue das von demselben Altar stammende Pendant bildet. Ungenügende Abbildung auf der Titeltafel des Katalogs Simon.

30. Christusstatuette (Kat. Nr. 62D), 0,60 m hoch, Stuck, bemalt, erworben 1890, dem *Desiderio da Settignano* zugeschrieben. Abbildung nicht vorhanden.

31. Schlafender Jüngling (Kat. Nr. 93), 0,36 m hoch, unbemalt, 1885 erworben, von *Andrea Verrocchio*. Diese Statuette sowie die folgenden Stücke des gleichen Meisters sind von Bode eingehend gewürdigt im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. III, 99—101,

und in den Italienischen Bildhauern der Renaissance, Berlin 1887, S. 101 ff. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 459b; Mertens, I. Serie, Taf. 53; Italienische Bildhauer S. 103 und »Beschreibung der Bildwerke« Taf. XII.

32. Hl. Magdalena (Kat. Nr. 94), 0,44 m hoch, Bemalung und Vergoldung der Haare in Resten erhalten, 1882 zu Florenz erworben, von *A. Verrocchio.* Bode (Italienische Bildhauer S. 182): Ich stehe nicht an, die Figur für ein eigenhändiges Werk des Meisters zu erklären. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 461c; Mertens, Ser. I, Nr. 53; Italienische Bildhauer S. 183 und »Beschreibung« Taf. XVII.

33. Jugendlicher David (Kat. Nr. 95), 0,48 m hoch, die feine Bemalung fast unberührt erhalten, 1880 in Florenz erworben, von *A. Verrocchio.* Bode (Italienische Bildhauer S. 102): Die kleine Tonstatue ist ein Akt, den der Künstler als Vorstudium zum David des Bargello ausführte. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 461a; Jahrbuch III, Tafel zu S. 100, und »Beschreibung« Taf. XVII.

34. Drei liegende nackte Knaben (Kat. Nr. 96, 97 und 97B), 0,31 m hoch, unbemalt, 1882 in Paris erworben, von *A. Verrocchio.* Bode (Italienische Bildhauer S. 101): Die zwei Tonmodelle lassen sich durch eine Zeichnung im Skizzenbuch Verrocchios mit Sicherheit auf ihn zurückführen. Derselbe (Tosc.-W. Text S. 148): Andere Tonmodelle lassen schon in ihrer häufigeren Wiederholung ihre Entstehung in der Werkstatt erkennen, so zwei ruhende Putten im Berliner Museum. — Unseres Erachtens ist nur Nr. 97B eine unzweifelhaft echte, frühe Arbeit des Meisters. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 462c und d; Mertens, Ser. I, Taf. 54; Jahrbuch III, Tafel zu S. 100; »Beschreibung« Taf. V.

35. Der Täufer als Kind (Kat. Nr. 101), 0,54 m hoch, altbemalt, 1880 in Florenz erworben, von *A. Verrocchio.* Bode (Italienische Bildhauer S. 101): Die Tonstatue des kleinen Täufers zeigt die Formen der Verrocchioschen Kinder in deutlichster Weise. Abbildungen: »Beschreibung« Taf. V; Jahrbach III, Tafel zu S. 100.

36. Kruzifix (Kat. Nr. 89C), 0,48 m hoch, Holz, bemalt, erworben 1890 im Kunsthandel, im Inventar als *Giuliano da Majano* registriert (»Kunsthändlertaufe«!), sehr fein in Modellierung und Ausdruck. Abbildung nicht vorhanden.

37. Maria mit Kind (Kat. Nr. 86), sitzend, 1,27 m hoch, in ursprünglicher trefflicher Bemalung und Vergoldung, erworben 1887 von Bardini, der sie aus einer säkularisierten Kirche in Borgo S. Sepolcro (um 200 Lire!) angekauft hatte, von *Benedetto da Majano.* v. Tschudi (Jahrbuch IX, 130): Der Madonna dell' Ulivo in Prato gegenüber zeigt die Berliner Statue nicht nur eine höhere Freiheit der künstlerischen Gestaltung, sondern auch eine größere Bestimmtheit der individuellen Durchbildung. Bode (Tosc.-W. Text 110): Diese hervorragende Gruppe, ein Meisterwerk Benedettos, ist durch ihre Bemalung noch von besonderem Wert, da uns sonst nur einige wenige große Figuren des Quattrocento in ihrer alten Polychromie erhalten sind. Abbildungen: Jahrbuch IX, 128 (farbig); Tosc.-W. Taf. 351; Mertens, Ser. I, Taf. 5; Bode, Italienische Plastik, 4. Aufl., S. 108 und Florentinische Bildhauer, Berlin 1902, S. 87; sowie »Beschreibung« S. 29.

38. Maria mit Kind (Kat. Nr. 89D), sitzend, 0,48 m hoch, bemalt, 1890 erworben im Florentiner Kunsthandel, von *Ben. da Majano,* unseres Erachtens früher als die Statue Kat. Nr. 86. Bode (Italienische Plastik, 4. Aufl., S. 109). Genrehafter in der Auffassung und wohl etwas jünger [als die große Madonnenstatue] ist eine Statuette Nr. 89D. — Ähnliche, meist spätere Madonnenstatuetten Benedettos s. unter folgender Nummer sowie unter Louvre und Wien. Abbildung: Tosc.-W. Taf. 352b.

39. Maria mit Kind (Kabinett Simon Nr. 23), sitzend, 0,43 m hoch, bemalt, erworben von St. Bardini, von *Ben. da Majano,* später als die Statue Kat. Nr. 86.

v. Tschudi (im Werk über die Renaissanceausstellung zu Berlin 1898, S. 85): In der Anordnung den großen Madonnen in Prato, der Misericordia zu Florenz und im Berliner Museum verwandt, unterscheidet sie sich von ihnen durch das genrehafte Motiv des Kindes. Die etwas allgemeine Schönheit der Züge der Maria deutet auf die spätere Zeit des Meisters. Bode (Tosc.-W. Text S. 100): Die beiden Modelle zu Madonnenstatuen bei Fürst Liechtenstein in Wien und Hrn. James Simon in Berlin kennzeichnen sich deutlich als Skizzen zu einer und derselben Gruppe. — Unseres Erachtens zeugt der Kopftypus der Madonna Simon für ihre spätere Entstehung. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 352c; S. 86 des zitierten Werkes über die Berliner Renaissanceausstellung von 1898.

40. Kind, mit einem Bären spielend (Kat. Nr. 150G), 0,33 m hoch, mit Resten von Bemalung, 1904 erworben als anonymes Geschenk, florentinisch, »vom *Ende des Quattrocento*, am ehesten mit den runden plumpen Formen der spätesten Arbeiten Benedettos da Majano zu vergleichen, obwohl nicht von ihm selbst« (Dr. Fr. Schottmüller). Vgl. Jahrbuch 1904, S. XLIX. Abbildung nicht vorhanden.

41. Zwei kniende Engel (Kat. Nr. 150A und B), 0,23 m hoch, mit Spuren von Bemalung, erworben 1887 in Rom, laut »Beschreibung« S. 254 von einem Florentiner Meister aus der *zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts*, wahrscheinlich Modelle zu Silberarbeiten. Abbildung fehlt.

42. Jugendlicher Täufer auf schiefrigem Felsensitz (Kat. Nr. 229), 0,51 m hoch, unbemalt, 1842 in Florenz erworben, von dem anonymen »*Meister der Johannesstatuetten*« (in der Beschreibung vom Jahre 1888 noch als »Art des A. Sansovino«). Bode (Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 1—4): Die besondere Art der Darstellung beweist, daß der Künstler den ersten Jahrzehnten des Cinquecento angehört und mit seinen Anfängen wohl noch im Quattrocento stand. Seine Statuetten erinnern wohl an Leon. Tasso [?] und sind auch den Jugendwerken Jac. Sansovinos verwandt, doch aber nicht so stark, daß sie einem dieser Meister zugeschrieben werden könnten. Auch an Giovanni della Robbia kann man nicht denken. — Zwei ähnliche Statuetten s. unter Florenz, Coll. Bardini und Museo nazionale. Abbildung: Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 2.

43. Hl. Hieronymus (Kat. Nr. 139), vor dem Kreuz kniend, 0,55 m hoch, tiefbraun angestrichen, 1842 in Florenz erworben, vom »*Meister der Johannesstatuetten*«. Bode (Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 4): Unserm Meister kann man mit Wahrscheinlichkeit auch ein paar Tonstatuetten des hl. Hieronymus zuschreiben, von denen eine im Berliner Museum. Abbildungen: »Beschreibung« Taf. XXII und Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 4. Ein ähnliches Exemplar s. weiter vorn unter »Sammlung Herbert Horne«.

44. David (Kabinett Simon Nr. 39), 0,49 m hoch, bemalt, im Katalog der Sammlung als »Florentiner Meister vom *Anfang des XVI. Jahrhunderts*« bezeichnet. Abbildung nicht vorhanden.

45. Hl. Lucia (Kat. Nr. 92A), 0,93 m hoch, bemalt, ganze Figur, eine durch den fast schüchternen Ausdruck sehr anziehende Arbeit aus dem *Ende des XV. Jahrhunderts* (Jahrbuch XXI, S. XLIII); erworben im florentinischen Kunsthandel (Geschenk von Justizrat R. Lessing).

46. Beweinung Christi (Kat. Nr. 128A), 1,11 m hoch, 2 m breit, mit Ölfarben bemalt, 1887 erworben, aus dem Convento delle Cappuccine in Florenz stammend, von *Giov. della Robbia*. Bode (Florentinische Bildhauer S. 340): Ich glaube keinen Widerspruch zu erfahren, wenn ich die hier besprochenen Gruppen der Beweinung Christi

[außer der Berliner solche im South-Kensington-Museum und einigen Kirchen von Florenz, s. weiter unten] dem Giovanni della Robbia zuschreibe. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 282; Jahrbuch IX, 223; Mertens, I. Ser., Nr. 35; Florentinische Bildhauer S. 340.

47. Hl. Magdalena (Kat. Nr. 207), 0,76 m hoch, stehend, bemalt, 1861 erworben (Sammlung Minutoli), aus Neapel stammend und deshalb wohl in der »Beschreibung





Fig. 4. Verkündigungsgruppe von Jacopo Sansovino bei Oskar Huldschinsky in Berlin (II, 61)

der Bildwerke« vom Jahre 1888 hypothetisch einem »süditalienischen Meister um 1500« zugeschrieben. Neuerdings wird die Statuette für *Giov. della Robbia* in Anspruch genommen. Abbildung nicht vorhanden.

48. Kruzifixus (Torso, Arme und Füße fehlen, Kat. Nr. 1501), 0,31 m hoch, in Florenz 1908 erworben, von einem dortigen Meister, um 1500, der eine gewisse Verwandtschaft mit *Andrea Ferrucci* hat (Amtl. Berichte aus den K. Preuß. Kunstsamml. XXIX, 1908, S. 215). Abbildung fehlt.

49. S. Sebastian (Kat. Nr. 228), 0,61 m hoch, alt bemalt, 1828 erworben, in der »Beschreibung« vom Jahre 1888 als »Art des *Andrea Sansovino*« verzeichnet, unseres Erachtens von der Hand des Meisters selbst (s. unseren Artikel über ihn im Jahrbuch 1906 S. 81 Anm. 1). Abbildung im Jahrbuch 1906 S. 93.

50. Madonna mit Kind (Kabinett Simon Nr. 37), 0,49 m hoch, weiß bemalt und vergoldet, sitzend, das auf ihren Knien stehende Kind fassend, erworben 1897 in München, *Art des Jacopo Sansovino* (im Katalog der Sammlung. S. 10, als »venezianischer Meister unter dem Einfluß des Jac. Sansovino um 1560« verzeichnet). Abbildung nicht vorhanden.

51. Zwei Flußgötter (Kat. Nr. 214 und 215), 0,21 bzw. 0,24 m hoch, unbemalt, 1861 erworben, von *Nicc. Tribolo*, vielleicht Modelle zu den Flußgöttern der Mediceergräber Michelangelos; vgl. E. Steinmann in Studien, Fr. Schneider gewidmet; Freiburg 1906, S. 80, und derselbe, Das Geheimnis der Medicigräber, Leipzig 1907, S. 62 Anm. 3. Abbildungen ebendaselbst sowie in »Beschreibung d. Bildw.« Taf. XVII. — Vgl. auch unter Florenz, Museo nazionale, Nr. 166 u. 167, und South-Kens.-Museum Nr. 250, 1876.

52. Madonna mit Kind (Kat. Nr. 212 A) sitzend, 0,38 m hoch, bemalt, aber sehr nachgedunkelt, der Kopf ist verstümmelt, der rechte Arm fehlt, erworben 1906 in Florenz (anonymes Geschenk), »eigenartige und geistvolle Schöpfung eines von *Michelangelo angeregten Bildners*« (Jahrbuch 1906, S. XXVIII). Abbildung fehlt.

53. Johannes, der Täufer (Kat. Nr. 215 A, Tonmodell, sitzend, 0,49 m hoch, mit Spuren ehemaliger Bemalung, als Geschenk eines anonymen Gönners 1901 erworben, wahrscheinlich von *Raffaele da Montelupo*, ganz im Charakter seiner Marmorfigur des hl. Damian in der Sagrestia nuova zu Florenz (Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1901, S. LXIV). Abbildung nicht vorhanden.

54. Gefesselter Sklave (Kat. Nr. 264 G), 0,24 m hoch, 1908 im Kunsthandel (München, Böhler) erworben, von *Pietro Tacca*. Es ist das Tonmodell zu einem der Korsaren an der Statue Ferdinands I. zu Livorno. (Amtliche Berichte aus den K. Preuß. Kunstsamml. XXIX, 1908, S. 331.) Abbildung fehlt.

SAMMLUNG A. VON BECKERATH

55. Geflügelter Putto, 0,75 m hoch, vergoldete Holzstatue, überlebensgroß, erworben in Rom vom Antiq. Simonetti, vom Besitzer Donatello zugeschrieben, unseres Erachtens nur aus der *Schule des Meisters, nach 1450*. v. Tschudi (Werk über die Renaissanceausstellung zu Berlin 1898, S. 83): Lebendig, aber von etwas schwerfälligen Formen, gehörte er nach seiner Stellung und der Haltung der Arme wohl als Girlandenträger zur Bekrönung eines Monumentes oder Möbels. Abbildung auf Taf. LVIII des zitierten Werkes.

56. Maria mit Kind, 0,69 m hoch, die ursprüngliche Bemalung verloren, von einer mit der Statue modellierten Muschelnische umschlossen, in alter vergoldeter Holzumrahmung, aus S. Verdiana in Florenz stammend, von *Luca della Robbia*. Ein nur in einigen Details der Nischenumrahmung abweichendes zweites Exemplar besitzt das South-Kensington-Museum (s. weiter unten). Bode (Tosc.-W. Text, S. 76): Eine besonders frühe Arbeit (1430) in Ton ist die kleine in ganzer Figur genommene Madonna in der Nische ihres alten Tabernakels, das noch die wenig durchgebildeten Formen der frühesten Renaissance zeigt. v. Tschudi (Werk über die Renaissanceausstellung zu Berlin 1898, S. 82): Die überschlanken Proportionen erscheinen etwas mißglückt, der langzügige Faltenwurf ist nüchtern, dagegen bietet einen liebenswürdig-

naturalistischen Zug das Kind, das verlegen an seinem Finger lutscht. Schubring (Luca della Robbia, Leipzig 1905, S. 85): Die schlanken, fast schwebenden Gestalten [der hier in Rede stehenden Madonnen] verraten einen engen Zusammenhang mit Ghiberti, vielleicht reichen sie in die frühen Jahre zurück. Abbildung bei Schubring, a. a. O. S. 80.

57. Christus und Thomas, 0,45 m hohe, unbemalte Tongruppe von *Luca della Robbia* (der Kopf Christi neu). Schubring (Luca della Robbia, S. 69) sieht in der Skizze, »welche in jeder Einzelheit Lucas Stil verrät«, eine Konkurrenzarbeit für die Nische an Orsanmichele, die jetzt von Verrocchios Bronzegruppe eingenommen wird. Abbildung a. a. O. S. 61.

58. Hl. Magdalena, 0,65 m hoch, braun und fleischfarbig getönt, in Florenz erworben, vom Besitzer dem *Andrea Verrocchio* zugeschrieben. Abbildung fehlt.

59. Engelfigur, kniend, mit Leuchter in den Händen, 0,83 m hoch, lebensgroß, unbemalt, in Florenz gekauft (Ciampolini), vom Besitzer als Jugendarbeit *Giovannis della Robbia* angesprochen. Abbildung fehlt.

60. Madonna, in Halbfigur, mit dem zu ihrer rechten Seite stehenden Kinde, 0,73 m hoch, Bemalung teilweise erhalten, in Florenz erworben und vom Besitzer für den Meister der Pellegrinikapelle angesprochen, von Bode aber (Tosc.-W. Text 83) gewiß richtig als Arbeit *Andreas della Robbia* aus der Periode 1460—80 bestimmt. Abgebildet: Tosc.-Werk, Taf. 254.

SAMMLUNG OSKAR HULDSCHINSKY

61. Verkündigungsgruppe in Ton, vergoldet und bemalt, halblebensgroß, von Stef. Bardini 1900 erworben, aus Ferrara stammend, von *Jacopo Sansovino*, stilistisch den um 1540 entstandenen Bronzestatuen an der Loggetta des Kampanile von S. Marco zu Venedig durchaus analog. Abbildung s. Fig. 4; in der Literatur nicht erwähnt.

SAMMLUNG HAINAUER (ehemals)

62. Erzengel Michael (Kat. Nr. 16, S. 63), 0,74 m hoch, bemalt, Herkunft nicht bekannt, *florentinisch, XVI. Jahrhundert*. Der gewappnete Engel mit langen Flügeln, in der Rechten das (abgebrochene) Schwert, steht auf dem Drachen. Abbildung fehlt.

SAMMLUNG W. WEISBACH

63. Hl. Sebastian, 0,85 m hoch, bemalt, Herkunft unbekannt, florentinisch vom *Ende des XV. Jahrhunderts*, Rossellinos Statue in Empoli stilverwandt. Abbildung fehlt.

SAMMLUNG AUG. ZEISS

64. Caritas, 0,59 m hoch, unbemalt, sitzend, auf dem linken Knie hockt ein Putto, rechts und links vom Sitz stehen zwei andere, erworben 1897 in Florenz, rohe Wiederholung einer bisher nicht nachweisbaren Gruppe des »*Meisters der unartigen Kinder*« (s. oben Berliner Museum Nr. 106 H). Bode (Florent. Bildhauer S. 273): Haltung und Gewandung ist fast genau dieselbe wie in der Madonnengruppe Nr. 106 B des Berliner Museums (s. oben), der Kopf durch moderne Überarbeitung entstellt, die Formenbehandlung derber, die beiden stehenden Knaben so abschreckend plump, daß an eine eigenhändige Arbeit unseres Meisters nicht zu denken ist. Ähnlich im Jahrbuch XI, 105. — v. Tschudi (auf S. 83 der Publikation über die Berliner Renaissanceausstellung vom Jahr 1898): Grimassierende, ungeberdige, fleischige Kinder, und in den weiblichen Figuren eine an die Hochrenaissance gemahnende Monumentalität des Gebarens sind ihm eigentümlich. Abbildung auf S. 84 des eben zitierten Werkes.

BIBBIENA

MADONNA DEL SASSO (Unterkirche)

65. Maria mit Kind, sog. Madonna del Ouio, Holz, lebensgroß, die alte Bemalung und Vergoldung leidlich erhalten, von einem Florentiner Meister aus der *ersten Hälfte des Quattrocento*, der besonders von Luca della Robbias Frühwerken beeinflußt erscheint (s. oben dessen Madonna bei A. v. Beckerath). P. Toesca (L'Arte VI, 229): L'intagliatore della Madonna del buio dovette operare a Firenze nella prima metà del XV° secolo: la stessa sua semplice tecnica lo sottrasse forse alla fantasiosa maniera degli altri più popolari plastici del suo tempo: egli conobbe l'arte di Donatello e di Luca della Robbia, unì caratteri arcaici, incertezze di modellato, ricerca del vero, in un'opera che possiede tutta l'incantevole grazia delle forme timide, non ancora interamente dischiuse. Abgebildet in L'Arte VI, 228.

BIVIGLIANO

S. ROMOLO

65a. Johannes der Täufer, Holzstatue, 1,76 m hoch, die alte Bemalung von einer dicken Schicht weißen Ölanstrichs verdeckt, florentinisch, *Beginn des Cinquecento*, von einem unbekannten Bildner, der den Einfluß seines Vorbildes Donatello nicht verleugnet. Gegen die verständnisvolle Modellierung des Kopfes und der nackten Körperteile sticht die unbeholfene Drapierung des über das Fell geschlungenen Mantels in auffallender Weise ab. Zuerst bekanntgemacht und abgebildet von O. H. Giglioli in der Rivista d'Arte VI, 1909, p. 128.

BOLSENA

S. CRISTINA (Grotte, aus der man zum Grab der Heiligen hinabsteigt)

66. Hl. Christina, liegende Statue, unterlebensgroß, die alte Bemalung sehr verblaßt und auch beschädigt. Eine Schöpfung von ebensoviel Anmut als Empfindung, in der wir die Hand *Benedetto Bugliones* glauben erkennen zu können (vgl. seine Lünette am Ceppo zu Pistoja). Bisher unbeachtet. Abbildung: Phot. Alinari 11709.

BUDAPEST

MUSEUM DER SCHÖNEN KÜNSTE [1])

67. Madonna mit Kind (Inventar Nr. 1182), Holz, 1,54 m hoch, altbemalt, im Inventar als »Schule von Arezzo, XIV. Jahrhundert« verzeichnet, in Wirklichkeit aber wohl florentinisch und schon *Quattrocento*. Die Jungfrau umfaßt mit ihrer Linken das auf ihrer Rechten stehende Christkind, das seine Rechte segnend erhebt, während

[1]) Der Verfasser kennt die hier verzeichneten Bildwerke nur aus Photographien, die er der Güte Dr. v. Téreys verdankt. Sie stammen sämtlich aus den Ankäufen, die der damalige Galeriedirektor Pulszky zu Beginn der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts in Italien für das im Entstehen begriffene Museum machte. Von ihm rühren auch die Angaben über die Schöpfer der Kunstwerke in dem nach seinem Tode aufgenommenen Inventar sämtlicher durch ihn erworbener Stücke (in ungarischer Sprache im Druck veröffentlicht, 1896). Leider enthält es über ihre Herkunft keine — dagegen genaue Angaben der Preise und Maße. Außer den hier verzeichneten Stücken gehören eine Anzahl Reliefs in Stuck und Ton sowie nicht wenige Marmorbildwerke und zahlreiche Gemälde zu den in Rede stehenden Ankäufen. Eine Auswahl der Skulpturen ist jetzt in einem der Säle zur Aufstellung gebracht, die übrigen sind magaziniert. Bisher wurden sie noch keiner eingehenderen fachmännischen Prüfung unterzogen.

es in der Linken die Weltkugel trägt. Ein Schleiertuch fällt vom Haupt der Madonna auf ihre Schultern, über ihren linken Arm ist auch ein Tuch geworfen; das Kind trägt einen langen Rock mit kurzen Ärmeln. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

68. Madonna mit Kind (Inventar Nr. 1184), 1,06 m hoch, braun gestrichen, im Inventar ohne Begründung dem »Dello Delli« zugeschrieben, dem Stil nach *frühes Quattrocento.* Die Jungfrau trägt das völlig nackte nach links gewandte Christkind in den Armen, sie hat einen Zipfel ihres Mantels über das Haupt gezogen. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

69. Madonna mit Kind (Inventar Nr. 1187), sitzend, 0,90 m hoch, altbemalt; der Zuschreibung des Inventars an »Dello Delli« fehlt jede Begründung; *frühes Quattrocento*, von anderer Hand als die Inventarnummer 1184. Die Jungfrau, nach rechts blickend, hält das nackte Kind, das sie umhalst, im linken Arm und faßt mit der Rechten dessen etwas hinaufgezogenen rechten Fuß; den Mantel hat sie über das Haupt gezogen, das Brokatkleid gegürtet. Bisher nicht beachtet, Abbildung nicht vorhanden [1]).

70. Engel Gabriel (Inventar Nr. 1280), 1,41 m hoch, ursprünglich bemalt, dem *Agostino di Duccio* zugeschrieben. Diese Taufe, beim ersten Anblick unwahrscheinlich, erweist sich bei genauerer Prüfung als richtig. Man vergleiche mit unserer Statue den Engel Gabriel sowie einen geigenspielenden Engel (Alinari 18092) an der Fassade von S. Bernardino (c. 1460), ferner die Typen der Engelsköpfe am Stuckrelief in Villa Castello (1465), endlich die Halbfigur des Evangelisten Johannes am Pietàrelief im Dom zu Perugia (1474) sowie die Gewandbehandlung an einer der weiblichen Gestalten von der Maestà della Volta im Universitätsmuseum (1475), um sich zu überzeugen, daß wir eine der schönsten Arbeiten aus der Spätzeit des Meisters vor uns haben. Bisher unbeachtet, Abbildung Fig. 5.



Fig. 5. Engel Gabriel von Agostino di Duccio im Museum zu Budapest (II, 70)

71. Madonna mit Kind (Inventar Nr. 1130), 0,63 m hoch, bemalt, *umbro-florentinisch, XV. Jahrhundert.* Maria, in Halbfigur, umfaßt das vor ihr stehende Christkind mit ihrer Rechten unter der Achsel. Dieses hält in der Linken die Weltkugel und erhebt die Rechte segnend. Bisher unbeachtet. Abbildung fehlt.

72. Christus und die Samaritanerin (Inventar Nr. 1191), unbemalte Freigruppe mit landschaftlichem Hintergrund, 0,49 m hoch, 0,62 m breit, dem *Ant. Pollajuolo* zugeschrieben (?). Der Heiland sitzt rechts am Brunnenrande, hinter ihm stehen zwei Apostel, während links vor ihm die Samaritanerin halb erschreckt zurückweicht. Unbekannt, Abbildung fehlt.

[1]) Die unter Inv. Nr. 1192 als »florentinisch, XV. Jahrhundert« registrierte Madonna, 0,87 m hoch, bemalt, ist keineswegs florentinisch, sondern wahrscheinlich venezianisch.

73. Büßende Magdalena (Inventar Nr. 1122), 0,42 m hoch, bemalt, als *Art des Verrocchio* richtig bestimmt. Die Heilige steht, von einer Muschelnische umrahmt, mit gefalteten Händen da, den Blick gen Himmel erhoben; ihr aufgelöstes Haar umflutet die Gestalt bis zu den Knien herab. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

74. Der Täufer als Kind (Inventar Nr. 1173), kniend, 0,43 m hoch (mit Sockel), bemalt, bloß mit dem Lammfell bekleidet, als »florentinisch, XV. Jahrhundert« verzeichnet. aber mit Sicherheit der *Schule Verrocchios* zuzuweisen. Unbeachtet, Abbildung Fig. 6.

75. Kruzifixus (Inventar Nr. 1115), Holz, unbemalt, der Körper des Heilands 1,78 m hoch, die Zuweisung an *Matteo Civitali* läßt sich nicht begründen. Unbeachtet, Abbildung nicht vorhanden.

76. Jugendlicher Täufer (Inventar Nr. 1121), sitzend, mit Fell und Mantel darüber bekleidet, eine Trinkschale in seiner Rechten an der aus dem Felsen zu seiner Seite sprudelnden Quelle füllend, unbemalt, 0,41 m hoch, 0,48 m breit. Die Zuweisung an Desiderio da Settignano ist verfehlt; wir haben vielmehr eine schöne Arbeit des »*Meisters der Johannesstatuetten*« vor uns. Vgl. das über ihn unter Berlin, Kat. Nr. 229 Gesagte. Bisher nicht bekannt. Abbildung Fig. 7.

77. Hl. Hieronymus (Inventar Nr. 1151), auf dem rechten Knie kniend, mit der Rechten einen Stein gegen die Brust drückend, bloß mit einem Lendentuch bekleidet, 0,37 m hoch, ursprünglich bemalt, dem Andrea Sansovino [1]) zugeschrieben, aber eher dem *Jacopo* oder dem *Nic. Tribolo* angehörend. Unbeachtet, Abbildung Fig. 8.

78. David (Inventar Nr. 1175), 0,56 m hoch (mit Sockel) braun getüncht, im Inventar auf Nanni d' Antonio di Banco bestimmt! Unzweifelhaft eine Arbeit aus der *ersten Hälfte des Florentiner Cinquecento.* Unbeachtet, Abbildung Fig. 9.

79. Pietà (Inventar Nr. 1132), 0,73 m hoch, bemalt, *umbro-florentinisch, frühes Cinquecento.* Maria faßt mit ihrer Linken die Rechte des mit dem Haupte nach links auf ihrem Schoß liegenden Leichnams. Unbeachtet, Abbildnng fehlt.

CHIUSI

DOM S. MUSTIOLA

80. Johannes der Täufer, über dem Taufstein, lebensgroß, modern bronzefarbig angestrichen, aus dem Beginn des Cinquecento, von florentinisch-römischem Charakter, etwa einem *Nachahmer Andrea Sansovinos* angehörend. Abbildung nicht vorhanden. Bisher nicht beachtet.

CREFELD

KAISER-WILHELM-MUSEUM

81. Madonna mit Kind, sitzend, 1,20 m hoch, bemalt, 1899 aus der Sammlung v. Beckerath erworben, stammt aus einer Kapelle in Florenz vor Porta S. Gallo am Wege nach Fiesole, vom »*Meister der Pellegrinikapelle I*«. Deneken (Zweiter Bericht des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld, 1904, S. 11): Die Körperformen der Maria verschwinden in dem Übermaß der schweren Kleidung, und auffällig ist das Mißverhältnis zwischen Ober- und Unterkörper, das nur zum Teil seine Rechtfertigung in der ursprünglich höheren Aufstellung findet. — Abbildung (ungenügend) a. a. O. S. 5.

[1]) Die sitzende Madonna mit Kind, Inv. Nr. 1193, 0,71 m hoch, ist nicht »florentinisch, XV. Jahrhundert , sondern eine Arbeit aus der römischen Nachfolge A. Sansovinos.

EMPOLI

DOM (Kapelle vor dem Eingang zum Dommuseum)

82. Madonna della Concezione, unterlebensgroß, modern schlecht bemalt, vom *Ausgang des Quattrocento*. An ihren gegenwärtigen Platz gelangte sie, als die Compagnia della Concezione genötigt war, 1524 aus ihrem Oratorium bei S. Maria a Ripa in das des hl. Laurentius am Dom (gegenwärtig der erste Saal des Dommuseums) zu übersiedeln. Sie ist in einem Tabernakel verwahrt und wird den Blicken der Andächtigen nur einmal im Jahre, am Feste der Empfängnis Mariä (8. Dezember) enthüllt (s. Giglioli, Empoli artistica, Florenz 1906, p. 180). Abbildung Fig. 10.

BAPTISTERIUM AM DOM

83. Heiliger Mönch, Holzstatue, wenig unter Lebensgröße, die ursprüngliche Bemalung durch einen späteren braunen Überzug verdeckt, die Herkunft unbekannt, von einem Florentiner Meister aus dem *ersten Drittel des XV. Jahrhunderts*, der in seiner Arbeit stark von Ghiberti (s. dessen Stefanusstatue) beeinflußt erscheint, in der Auffassung aber realistischer, naiver, in der Formenbildung weniger gotisierend ist. Giglioli (Empoli artistica, Firenze 1906, p. 46): Scultura dei primi del quattrocento, modellata con una certa larghezza di tocco e con nobiltà d' espressione. L. Ciaccio (L' Arte X, 131): Nel nostro ignoto intagliatore dobbiamo riconoscere, piuttosto che un seguace di Donatello, una libera manifestazione collaterate della medesima corrente artistica giunta a quello stesso punto di maturità in cui produsse il maggiore dei suoi rappresentanti. Nel piegheggiare si avvicina a sculture pure in legno, alquanto più tarde, come l' Annunciazione di Asciano e di Sangimignano e l' altra del Museo di Berlino, che già il Bode suppose dovuta ad un maestro fiorentino, riconoscendovi affinità col Ghiberti (s. oben unter Berliner Museum Kat. Nr. 151 u. 152), col quale veramente anche la nostra statua ha qualche parentela .... L' arte del nostro maestro non ci apparirebbe molto lungi dalle eleganze del Ghiberti e dalla forza di Donatello giovane. — Abbildung: Photographie des Ministero della pubblica istruzione und danach in L' Arte X, 131.

DOMMUSEUM

84. Hl. Magdalena, lebensgroße Holzstatue, mit dunkelbraunem Firnis dick überzogen, bezeichnet: Questa a fata fare Monna Nana figliuola di Ser Michele da Vinci A. D. MCCCCLV, ursprünglich für die Kirche S. Croce in Vinci gearbeitet (s. Giglioli, Empoli artistica p. 60), das Werk eines sehr mittelmäßigen *Provinzial-Bildschnitzers*, der den von Donatello in seiner Magdalena des Florentiner Baptisteriums geschaffenen Typus in unzureichender Weise nachzubilden sich bestrebte, — Zeugnis dessen die undurchmodellierten Formen des Nackten, die bäuerlich seelenlose Physiognomie, die grobschematische Behandlung des Haarschmuckes. — Abbildung fehlt.

85. Zwei kniende Engelknaben, lebensgroß, unbemalt, auf den Gesimsecken des Altars, in dessen Mittelnische die Sebastiansstatue Ant. Rossellinos steht, Arbeiten aus *Rossellinos Werkstatt*. Giglioli (loc. cit. p. 50): Le statuette dei due angioli rammentano quelli che Antonio Rossellino scolpì sulla tomba del cardinale di Portogallo. Ma le figure rivelano tali inesperienze techniche da dubitare che anzichè del maestro, siano di qualche scolaro o aiuto. Abbildung: Photogr. Alinari 9675.

S. MARIA A RIPA

86. Hl. Sebastian, lebensgroße, bemalte Holzstatue. Giglioli (loc. cit. p. 173): rozza e insignificante scultura in legno. Abbildung fehlt.

87. Madonna in trono mit den Heiligen Franziskus und Julianus, lebensgroß, bemalt, von einem *unbekannten Cinquecentisten*. Giglioli (loc. cit. p. 174): A un mediocre scultore anonimo della fine [eher: aus der ersten Hälfte] del XVI secolo si deve un dossale d' altare di terracotta colorita; egli si sforca di dare alle figure atteggiamenti naturali, ma cade ad ogni momento nel grottesco, caricaturando il vero. Abbildung: Phot. Alinari 10132.

FAENZA

MUSEO CIVICO (im Gymnasium)

88. Hl. Hieronymus, lebensgroße, durch modernen Anstrich entstellte Holzstatue aus Capp. Manfredi in S. Girolamo degli Osservanti, dem *Donatello* zugeschrieben; schon Vasari (II, 413) führt sie an (wenn er auch eine Holzstatue des Täufers vom gleichen Meister erwähnt, so scheint dies eine Verwechslung zu sein mit der ihm [fälschlich] zugeschriebenen Marmorbüste, einst im Besitze von Sabba Castiglione, jetzt im Museum). Bode (Tosc.-Werk S. 37): Wahrscheinlich während des Aufenthalts in Padua entstanden. Fr. Schottmüller (Donatello, München 1904, S. 52 Anm. 1): Der Hieronymus fällt in Formdurchbildung und Bewegungsmotiv aus Donatellos Werk heraus ... der sentimentale Gesamteindruck spricht gegen Donatello. Verwandt im Bewegungsmotiv ist Bertoldos Schutzflehender im Museum zu Berlin. Der Zusammenhang mit der Donatellesken Werkstatt wäre vielleicht aufrecht zu erhalten. Schubring (Donatello, Stuttgart 1907, S. 175) reiht die Figur auch unter die »Arbeiten der Schule«. Venturi (Storia dell' Arte VI, 338): Ristaurata, colorita, e guasta, la statua non sembra aver mai meritato l' attribuzione a Donatello. Abbildung: Tosc.-Werk Taf. 132, 6; Photographie Alinari Nr. 10896; danach bei Schubring, a. a. O. S. 175.

FERRARA

[DOM (Sakristei)

89. Verkündigungsgruppe und Johannes der Täufer, Statuen in Holz, von *Niccolò Baroncelli* ausgeführt: 1447 usque 16. Maji .... ducatos tres quos habuit M°. Nicholaus Florentinus pro figura angeli [che era l' angelo Gabriele percosso dal fulmine in sacristia]. 1448, 25. Januarii expendi quos solvi M°. Nicholao de Florentia pro imagine Virginis Marie [l' Annunciata] quam fecit. ducatos tres aureos, item ... pro integra solutione figure Sancti Joanis Baptiste posite in armario novo sacristie ducatos tres venetos aureos (s. Cittadella, Notizie relative a Ferrara, 1868, vol. 1 p. 62).

90. Statuen Gottvaters und zweier Engel sowie der Heiligen Petrus und Paulus, in Holz, von *Antonio da Firenze*, dem Sohn des Nicc. Baroncelli: 1451, 20. marzo dè avere ducati tri d' oro per manefatura de uno Dio pare [padre] de ligno e dui Sarafini li quali si anno a metere in la dita sacristia sovra la porta dentro a uscire fuora, el quale ha fato come le altre due figure de San Piero e San Pollo che vanno dai chavi del soprascrito armario, le quali tute figure anno fato de lignama nostro M°. Antonio de Nichollo da Fiorenza intajadore (Cittadella, loc. cit. p. 63); Gualandi, Memorie, ecc. Bologna 1843, vol. 4 p. 45).]

FIESOLE

[S. MARIA PRIMERANA

91. Kruzifix, unter Lebensgröße, Holz, von *Andrea Ferrucci*. Vasari (IV, 480): un altro Crosifisso di legno, minore, ne fece per ha Compagnia dell' Assunta in S. Maria Primerana di Fiesole [1].]

[1]) Das Kruzifix ist entgegen der Angabe bei Vasari (IV, 480 nota 3) heute nicht mehr an Ort und Stelle vorhanden.

FLORENZ

DOM S. MARIA DEL FIORE

92. Girlanden tragende Putten über dem Geschränke der nördlichen Sakristei (Sacrestia nuova), jederseits (von Tür zu Fenster) sieben, unbemalte Holzfiguren in Lebensgröße, von *Giuliano da Majano* 1465—1468 gearbeitet. Vgl. unseren chronologischen Prospekt zum Leben des Meisters im Jahrbuch XXIV, 157 und 180. Abbildung: Phot. Alinari 1982a u. b.

[93. Zwei Posaunenengel in Holz, vergoldet, für die Orgel über dem Eingang zur Sacrestia nuova, von *Bertoldo di Giovanni.* Die Arbeit wurde ihm am 2. März 1485 übertragen, und er erhielt bis Ende des Jahres verschiedene Abschlagszahlungen auf den mit 8 Goldgulden ausbedungenen Herstellungspreis (Archivio dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1482 al 1486 a. c. 82, 97^{v} e 106^{v}). Über den Verbleib der Figuren fehlt jede Nachricht.

94. Kruzifix aus Holz mit beweglichen Gliedern, das den Andächtigen am Karfreitag vorgezeigt wurde. Dasselbe wurde am 24. Januar 1490 dem *Andrea della Robbia* in Auftrag gegeben und ihm am 29. April 1491 mit 5 Goldgulden bezahlt. Siehe die betreffenden urkundlichen Zeugnisse im Repert. für Kunstw. XXIX, 284.]



Fig. 6. Täuferknabe aus der Werkstatt Verrocchios im Museum zu Budapest (II, 74)

95. Kruzifixus, überlebensgroß, in Korkholz, bemalt, über dem Altar unter der Kuppel, von *Benedetto da Majano* 1490 gearbeitet, von Lorenzo di Credi 1508 bemalt (Arch. dell' Opera del Duomo, Stanziamenti, ad annos). Abbildung: Photographie Alinari 4941.

SANT' AMBROGIO

96. Hl. Sebastian, lebensgroße, bemalte Holzstatue, 1500 von *Leonardo del Tasso* gearbeitet, wie die am schönen, ursprünglichen Tabernakel, das sie umschließt, vorhandene Inschrift bezeugt, und wie auch Vasari (IV, 523) berichtet. Abbildung: Phot. Alinari 2027a; Tosc.-Werk Taf. 540a.

SS. ANNUNZIATA

97. Kruzifixus, Holz, etwas unter Lebensgröße, altbemalt, von 1481—1483 für den Hochaltar der Kirche von *Giuliano da Sangallo* geschnitzt (jetzt am Altar des Oratoriums hinter dem Tabernakel der Annunziata; vgl. unsern chronologischen Prospekt über den Meister im Beiheft zum Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXIII, unter Nr. 2, 3 und 15). Abbildung nicht vorhanden.

98. Täuferstatue, lebensgroß, unbemalt, um 1452 von *Michelozzo* modelliert, steht gegenwärtig in einer Nische des zweiten Klosterhofes; vgl. unsern chronologischen Prospekt im Beiheft zum Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXV, S. 56. Bode (Tosc.-W. Text S. 47): Nach der Silberstatuette des Täufers (im Museo dell' Opera) läßt sich die als Tonfigur frischere und eigenhändige große Statue des Täufers in einem Hof der Annunziata als Arbeit Michelozzos feststellen. Abbildung: Phot. Alinari, 2042; Tosc.-W. Taf. 170.

99. Kruzifixus, Holz, lebensgroß, unbemalt aber gefirnißt, für die Kirche S. Jacopo fra' Torri von *Giuliano* (od. *Antonio?*) *da Sangallo* gearbeitet, jetzt im Vorraum der Capp. di San Luca im ersten Klosterhof (s. Vasari IV, 277 nota 1). Abbildung nicht vorhanden.

[100. Kruzifix in Holz oder Ton, 1505 von *Baccio da Montelupo* gearbeitet, s. die urkundlichen Zeugnisse dafür in Miscellanea d'Arte I, 67. Das Werk selbst ist verschollen.

101. Auferstehung Christi, von *Agost. di Duccio* 1470 für die Cappella di S. Donnino gearbeitet (Gaye I, 197). Daß es sich um eine Freigruppe, nicht ein Relief gehandelt habe, scheint die für die Arbeit ausbedungene hohe Entlohnung von 100 Goldgulden zu bezeugen. Sie ist verschollen.

102. Pietà, von Vasari (II, 147) als eine Arbeit *Dello Dellis* angeführt. Jede andere Nachricht darüber fehlt.]

BATTISTERO S. GIOVANNI

103. Hl. Magdalena, lebensgroße Holzfigur mit späterem braunen Anstrich, von *Donatello*, ein Werk seiner mittleren Zeit (Bode). Schubring (Donatello, Stuttgart 1907, S. 200): Gewiß aus derselben Zeit wie der Täufer in Venedig (1451) und der in Siena (1457). A. G. Meyer (Donatello, Leipzig 1903, S. 106): Sie hätte der junge Donatello doch nicht bilden wollen, nicht bilden können. Fr. Schottmüller (Donatello, München 1904, S. 108): In Stellung, Bekleidung und Formdurchbildung ist sie den Täuferstatuen der Spätzeit aufs nächste verwandt. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 74; Phot. Alinari 1883 und danach bei Schottmüller und Schubring.

S. CARLO DEI LOMBARDI (ursprünglich [1349] S. Anna, dann [1379] S. Michele, seit 1616 S. Carlo)

104. Madonna Selbdritt (Madonna metterza), Holzstatue, drei Viertel lebensgroß, altbemalt und vergoldet, *umbro-florentinisch*, um die *Mitte des Trecento*. Schon in dem auf die Vertreibung des Herzogs von Athen folgenden Jahre 1344 ordnete die Signorie die Abhaltung eines Dankgottesdienstes am Feste der hl. Anna (26. Juli) vor ihrem Abbild (imagine, worunter nach damaligem Sprachgebrauche ein Bildwerk und nicht etwa ein Gemälde zu verstehen ist) auf dem zu ihren Ehren in Orsanmichele errichteten Altare an. Vielleicht haben wir jenes Abbild in unsrer Statue vor uns. Sie stand bis 1522 auf dem genannten Altare, mußte dazumal dem von Franc. da Sangallo gearbeiteten Marmorwerk gleichen Gegenstandes den Platz räumen (s. Vasari VII, 624) und wurde nach der Kirche S. Michele, dem heutigen S. Carlo übertragen (s. Franceschini, L' Oratorio di S. Michele in Orto, Firenze 1892 p. 40, 63 e 96). — Bisher unbeachtet. Abbildung: Phot. Alinari 8910.

S. CROCE

105. Kruzifixus, lebensgroße, bemalte Holzfigur von *Donatello*. Bode (Tosc.-Werk Text S. 14): Nach der Formauffassung und Kopfbildung schließt sich dem Marmor-David von 1408 das in der Durchbildung des Körpers schon höherstehende

Holzkruzifix in S. Croce unmittelbar an. Ebenso A. G. Meyer, a. a. O. S. 22. Schottmüller, S. 79: Der Formbildung nach nicht vor 1415 anzusetzen. Schubring: um 1420. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 43; Phot. Alinari 2088 und danach bei Meyer, Schottmüller und Schubring.

106. Drei Puttenpaare am Annunziatatabernakel, etwa 0,75 m hoch, bemalt und vergoldet, von *Donatello.* Bode (Tosc.-W. Text S. 23): Schon durch Schmarsow und v. Tschudi ist überzeugend nachgewiesen, daß die Verkündigung in S. Croce nicht eine frühe Arbeit des Künstlers sein kann, wie man nach Vasari bisher annahm, sondern daß sie der mittleren Periode um 1425—1432 angehört. Meyer (a. a. O. S. 62): Vasari feiert schon die drei Puttengruppen, die das Verkündigungstabernakel mit Donatellos frühen Schöpfungen unmittelbar verbinden. Schottmüller (a. a. O. S. 40): Damals [im 4. Jahrzehnt des Quattrocento] entstand die Verkündigung für S. Croce — nur ein reifer Künstler konnte ein Werk von so hohem dekorativen Wert schaffen. Schubring: um 1435. Abbildung: Phot. Alinari 2084, 2085, 17093 und 17094. Schubring S. 49.

S. EGIDIO

107. Krönung Mariä durch Christus (in der Portallünette), fast lebensgroße, sitzende Gestalten, ursprünglich weiß auf blauem Grunde, jetzt farblos auf dunklem Fond, von *Bicci di Lorenzo* 1424 ausgeführt (Vasari II, 66 nota 5; dort sind auch Gestalten der Apostel und Kirchenväter angeführt, die von Bicci für das Innere der Kirche modelliert wurden; sie sind verloren). Bode (Tosc.-W. Text S. 8): Von besonderem Interesse als einzige Arbeit [unter den Tonbildwerken aus der ersten Hälfte des Quattrocento], die auf einen bestimmten Künstler zurückgeführt werden kann. Vgl. Ital. Bildhauer S. 65. Abbildung: Tosc.-W. Taf. 21; Phot. Alinari 2194.

S. FELICE IN PIAZZA

108. Beweinung Christi (Pietà), Gruppe von vier lebensgroßen Figuren mit ursprünglicher, aber sehr geschwärzter Bemalung, aus der Werkstatt *Giovannis della Robbia* in den ersten zwei Jahrzehnten des Cinquecento hervorgegangen. Bode (Florentiner Bildhauer, Berlin 1904, S. 338): Die gleichen Figuren wie in der Berliner Gruppe (s. oben Kat. Nr. 128 A), nur gedrängter angeordnet und stärker bewegt. Hinter den beiden Gruppen in S. Francesco al monte (s. unten) sowohl in Erfindung wie Ausführung entschieden zurückstehend. Vgl. Jahrbuch IX, 219. Abbildung nicht vorhanden.

S. FELICITA

[109. Hl. Magdalena, von Vasari (II, 459) als eine Arbeit des *Simone Ferrucci* »alta braccia tre e mezzo« (also überlebensgroß) verzeichnet. Seine Ausdrücke »in penitenza« und »con scoprire i muscoli« deuten darauf, daß der Künstler dem von Donatello für das Battistero geschaffenen Typus gefolgt war. Cinelli in der 1677 erschienenen 2. Auflage von Bocchis Bellezze di Firenze S. 118 führt die Statue als in der Cappella Manelli noch vorhanden auf. Richa (IX, 308) sagt von ihr 1761: In monastero e stata trasferita dalla cappella antichissima de Manelli una S. Maria Maddalena di riliero di terra cotta, grande quanto al naturale, fatta da Simone scultore fratello di Donatello. Jetzt ist sie verschollen (schon Fantozzis Guida vom Jahre 1842 weiß nichts mehr von ihr).

110. Kruzifixus von Holz, von Richa als eine Arbeit des *Simone Ferrucci* angeführt (IX, 308: De' Pitti è altra Cappella del Crocifisso così detta da un simulacro di Cristo in croce lavorato dal sudetto Simone, che lo fece a Marco del Nero).]

111. Kruzifixus von Holz, unter Lebensgröße, bemalt, in der vierten Kapelle links, von *Andrea Ferrucci*; schon von Vasari IV, 480 angeführt. Abbildung nicht vorhanden.

S. FRANCESCO AL MONTE (S. SALVATORE)

112. Beweinung unter dem Kreuz (zweiter Altar links), sechsfigurige lebensgroße Gruppe, durch modernen Anstrich entstellt, aus der Werkstatt *Giovannis della Robbia* in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento hervorgegangen. Bode (Florentiner Bildhauer S. 337): Die Gruppe steht hinter den beiden eben beschriebenen [der im Berliner Museum und der zweiten in S. Francesco al monte, die wir hiernächst verzeichnen] ebensosehr in der Ausführung wie in der Anordnung und in der Empfindung zurück. — Ähnlich im Jahrbuch IX, 219. — Abbildung nicht vorhanden.

113. Grablegung Christi (in der Lünette der zur Sakristei führenden Tür), achtfigurige, fast lebensgroße, altbemalte Gruppe, eigenhändige Arbeit *Giovannis della Robbia*, wie die Übereinstimmung mit seinen zwischen 1510 und 1520 entstandenen authentischen Bildwerken bezeugt. Bode (Florentiner Bildhauer S. 337): Die Komposition ist noch von Donatellos Grablegungen abhängig; aber in ihrer klassischen, etwas starren Ruhe, in Gewandung und Faltengebung, in den wenig individuellen Typen verrät sich der gleiche Meister, der die Pietà des Berliner Museums schuf. — Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 281 und Phot. Brogi 9373.

S. LORENZO

114. Maria mit dem Kind (erste Kapelle im rechten Querschiff), Holzstatue, lebensgroß, nach den Spuren der alten Polychromie modern gut bemalt, trägt auf dem ursprünglichen Sockel in gotischer Goldschrift die Bezeichnung: Sancta Maria la ben tornata Giovanni Benini et Mona Maria sua doña per rimedio di loro anima. Es ist das für die Zeit der Entstehung — *nicht vor dem Ende des Trecento* — ungewöhnlich individuelle Porträt einer Florentinerin aus dem Volke, auch im faltenlos anliegenden Mieder der Volkstracht folgend; nur der Mantel ist in seinem gotisierend geschnörkelten Rande einigermaßen stilisiert. Die Pose — stehend, auf dem linken Arm das Kind, das der Mutter ans Kinn greift — von einfacher Natürlichkeit, die Verhältnisse richtig, die großen Hände ausdruckslos. — Bisher in der Kunstliteratur unbeachtet, Abbildung nicht vorhanden[1]).

[1]) Dom. Moreni, Delle sontuose Cappelle Medicee di S. Lorenzo, Firenze 1813 p. 189 berichtet, daß die in Rede stehende Statue sich dazumal im »piccol Ricetto aderente alla Cappella dei Principi« (= Sagrestia nuova) befand, und daß sie laut Angabe des Kanonikus A. M. Biscioni um die Mitte des XVI. Jahrhunderts von einem der Pfarrkinder von S. Lorenzo der Kirche geschenkt worden war. — Damit stimmt der folgende Inhalt einer modernen Inschrifttafel an der linken Wand der Kapelle, wo sich das Bildwerk jetzt befindet: La sacra imagine di Maria la bentornata fatta scolpire nel mille trecento con animo alla gran Vergine devoto da Giovanni Benini e Maria sua donna venne due secoli appresso pietoso dono a questa basilica e v' ebbe lunga venerazione di popolo non mancatale mai pur quando rimase ventitre anni celata nel sacrario di quella cappella ove ai duchi medicei innalzò Michelangelo monumenti immortali. Eine zweite Inschrift gegenüber besagt, daß Großherzog Leopold II. die Statue am 2. Februar 1856 an ihren gegenwärtigen Ort versetzen ließ.

115. Kruzifix, Korkholz (in dem kleinen Nebenraum der Sacrestia vecchia), unterlebensgroß, alte Bemalung gut erhalten. Nach Aussage des alten, über ein halbes Jahrhundert in seinem Amte tätigen Prete sacrista ist es das Kruzifix, das aus dem Basilianerkloster am Canto alla Macine (Ecke Via Ginori und Via Guelfa) nach S. Lorenzo kam, wo es bis zur letzten Restauration der Kirche in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf dem Hochaltar stand. Es wäre somit das von Vasari II, 459 als das Prozessionskreuz von *Simone di Nanni Ferrucci* verzeichnete Werk. M. Semrau (Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo, Breslau 1891, S. 86) möchte es auf ein



Fig. 7. Jugendlicher Täufer vom Meister der Johannesstatuetten im Museum zu Budapest (II, 76)

Modell Donatellos aus seinen letzten Jahren zurückführen. Stil und Ausführung desselben übertreffen an Qualität und Charakteristik alles, was wir sonst von Simone kennen. Abbildung: Phot. Alinari 2263.

116. Kruzifix, Holz, lebensgroß, altbemalt, über dem Altar der Sacrestia vecchia. Unter sämtlichen in S. Lorenzo befindlichen Kruzifixen[1]) ist dieses das alleinige, wel-

[1]) Außer den beiden oben besprochenen enthält die vierte Kapelle des linken Seitenschiffs ein Kruzifix aus dem frühen Quattrocento von übertriebenem Naturalismus, — wie eine Karikatur Donatellos. Ein anderes in der Kapelle des linken Querschiffs mit Fra Filippos Verkündigung, frühestens aus der Mitte des Quattrocento, ist richtiger in der Modellierung der Formen, von tiefem, gehaltenem Schmerzensausdruck. Das auf dem Hochaltar stehende Marmorkruzifix endlich ist ein schwaches, mit allen Merkmalen des Manierismus behaftetes Werk aus der Nachfolge Gianbolognas. Es kam bei der letzten Restaurierung der Kirche aus den Magazinen der Uffizi an seine jetzige Stelle.

ches mit dem laut Albertinis Zeugnis von *Baccio da Montelupo* für den Hochaltar der Kirche gearbeiteten identifiziert werden könnte. Die stilisierenden Formen, namentlich des edlen Hauptes, weisen es schon in den Beginn des Cinquecento. Abbildung nicht vorhanden.

S. MARCO

117. Kruzifixus (im Kapitelsaal) von Holz, lebensgroß und bemalt, von *Baccio da Montelupo*, schon von Albertini in seinem dem Künstler gewidmeten Memoriale als dessen Werk bezeichnet (quello crucifixo di legno so che è di tua mano) und auch von Vasari (IV, 541) angeführt. Abbildung fehlt.

118. Kruzifix (im Korridor zwischen den beiden Klosterhöfen, der zum oberen Geschoß führt). Holz, lebensgroß, bemalt (nicht mehr ursprünglich, aber auch nicht modern), von *Raffaello da Montelupo.* Es ist das vom Künstler für S. Appollania nach 1527 gearbeitete, das Vasari (IV, 544) anführt. Fantozzi verzeichnet es noch als dort befindlich. Abbildung nicht vorhanden.

S. MARIA DEGLI INNOCENTI (Museum)

119. Hl. Magdalena, aus einer Mischung von Gips und Stuck geformt, 1,6 m hoch, von rohen Formen, modern in grellen Farben, ohne jeden Sinn für Polychromie bemalt. Nicht eine Replik der Magdalena Donatellos, sondern eine übertriebene Nachahmung von falscher Empfindung, aus dem Beginn des Cinquecento, am nächsten der *Tradition Benedettos da Majano* folgend. Vielleicht ergäbe die Entfernung der Bemalung einen weniger abschreckenden Eindruck. Herkunft unbekannt; bisher unbeachtet; Abbildung nicht vorhanden.

S. MARIA MADDALENA DEI PAZZI

120. Hl. Sebastian (vierter Altar links), lebensgroße, bemalte Holzstatue, in reichornamentiertem Holztabernakel, der *Art Leonardos del Tasso* nahestehend (vgl. was wir darüber in L'Arte IX, 262 nota 27 bemerkt haben). Abbildung nicht vorhanden.

S. MARIA NOVELLA

121. Kruzifixus (Cappella Gondi im linken Querschiff), Holz, lebensgroß, bemalt, von *Brunelleschi* um 1410—1415 gearbeitet. Bode (Tosc.-W. Text S. 11): Sehr wahrscheinlich erst nach dem Donatellos in S. Croce entstanden. Vgl. was wir S. 17 unsrer Brunelleschimonographie darüber ausgeführt haben. Abbildung: Tosc.-W. Taf. 34; Phot. Alinari 2274.

122. Kruzifixus (in der Sakristei), Holz, unterlebensgroß, bemalt, traditionell dem Masaccio zugeschrieben (Fineschi, Il forestiere istruito, Firenze 1790, p. 85); es liegt hier wohl eine Verwechslung mit *Maso di Bartolommeo* vor, denn seinem Stil nach ist das Werk um die Mitte des Quattrocento zu setzen. Abbildung: Phot. Alinari 2275.

[123. Kruzifix in Holz, 1 m hoch, von *Baccio da Montelupo* für die Compagnia di Gesù Pellegrino 1502 gearbeitet, deren Oratorium im Souterrain unter dem Kirchenchor lag. Das urkundliche Zeugnis hierfür s. Rivista d' Arte II, 72.]

S. MARIA DE' SERVI siehe SS. ANNUNZIATA

OGNISSANTI (Refektorium)

123a. Madonna mit Kind (im Tabernakel Agostinos di Duccio aufgestellt), Halbfigur, etwa 0,50 m hoch, mit Spuren von Bemalung, vom »*Meister der Pellegrinikapelle Nr. IV*« (?). Geringere Stuckrepliken derselben, als Reliefs in einen Rahmen gefaßt, kommen öfters vor, u. a. im Berliner Museum (Kat. Nr. 109, in vorzüglich erhaltener alter Bemalung, abgebildet im Tosk.-W. Taf. 32b). Bisher nicht besprochen, Abbildung: Phot. Alinari 17270.

S. SPIRITO

124. Hl. Nikolaus von Tolentino (Altar der dritten Kapelle des rechten Seitenschiffs), Holzstatue, lebensgroß, unbemalt, in der Werkstatt *Nanni Ungheros* nach einem von *Jacopo Sansovino* verfertigten Modelle gearbeitet (Vasari VII, 488; vgl. auch VI, 56. Die von ihm erwähnten Putten, die die Statue flankierten, sind nicht mehr an Ort und Stelle).[1] — Seither unbeachtet geblieben, Abbildung nicht vorhanden.

125. Kruzifixus in Holz (hinter dem Hochaltar aufgestellt), etwa zwei Drittel Lebensgröße, mit dickem, braunem Anstrich überzogen. H. Thode (Artikel der Frankfurter Zeitung vom 1. Mai 1904) glaubt darin das von Condivi, Vasari, Borghini, Bocchi, Richa und selbst in Fantozzis Guida vom Jahre 1842 als ein zwischen 1492 und 1494 entstandenes *Jugendwerk Michelangelos* angeführte Kruzifix erkennen zu können. Diese Zuschreibung wird bestritten von Wickhoff in den Wiener kunstgeschichtlichen Anzeigen 1904, S. 99, von Bürkel in der Zeitschrift für bildende Kunst 1904, S. 197, von Bildhauer Wirsing in der Frankfurter Zeitung vom 2. Juli 1904. — Abbildungen: Photogr. Manelli 1545, Phot. Alinari 17276[2]).

[126. Hl. Magdalena, fast lebensgroße Holzstatue der büßenden Heiligen, nach dem Zeugnis der Biographen von *Brunelleschi* in seiner Jugend für eine Kapelle der Kirche gearbeitet und schon bei ihrem Brande im Jahre 1471 vernichtet (s. S. 19 unserer Monographie des Meisters).]

S. TRINITA

127. Hl. Magdalena, lebensgroße, holzgeschnitzte und bemalte Figur, von *Desiderio da Settignano*. Bode (Tosc.-W. Text 95): Desiderios einzige Statue, die Magdalena in S. Trinita verrät im herben Ausdruck, dem starken Bau und in den großen Extremitäten das Vorbild von Donatellos Figur im Battistero, freilich bei volleren Formen und anmutigerer Haltung. *Ben. da Majano*, dem die Vollendung nach Desiderios Tode aufgetragen wurde, hatte wohl nur wenig noch daran zu machen. Abbildung: Tosc.-W. Taf. 310; Phot. Alinari 2421; Phot. Brogi 8447.

---

[1]) Vasari führt auch andre, jetzt nicht mehr vorhandene Arbeiten Sansovinos in Holz und Ton an: die Tonmodelle einer Täuferstatue für Orsanmichele, für den Jakobus im Dom, für eine Madonna an der Fassade des Münzamtes auf Piazza del Mercato nuovo und für die Madonna in S. Agostino zu Rom; ferner Holzkruzifixe für Giov. Bartolini und für die Kirche S. Marcello in Rom.

[2]) Die Holzstatue der Madonna della Cintola im Altartabernakel der ersten Kapelle an der Rückwand des rechten Querschiffs (nur in der ersten Septemberwoche sichtbar), von den Guiden dem Donatello zugeschrieben, ist ein Werk des Seicento (eine Photographie davon ist in der Sakristei ausgehängt).

ACCADEMIA DI BELLE ARTI

128. Flußgott, überlebensgroßes Tonmodell (Torso) zu einem solchen, für die Medicigrabmäler in S. Lorenzo bestimmt, von *Michelangelo.* Ausführlich behandelt das Werk sein Wiederentdecker A. Gottschewski in der Rivista d' Arte 1906, S. 73 ff., und im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst I, 1906, S. 43 ff. Abbildungen ebendort und Phot. Alinari 20442.

MUSEO NAZIONALE (BARGELLO)

129. Madonna mit Kind, unbemalt, etwa lebensgroß, erworben 1901 aus dem Florentiner Kunsthandel (Costantini), vom »*Meister der Pellegrinikapelle I*«. Abbildung: Phot. Alinari 3721 a.



Fig. 8. Hl. Hieronymus von Jacopo Sansovino (?) im Museum zu Budapest (II, 77)

130. Madonna mit Kind, sitzend, die Statue allein 0,62 m hoch, mit dem sie umschließenden Tabernakel 1,30 m, wiederholt übermalt und infolge davon durch die dicken Firnisschichten der Feinheiten in der Modellierung beraubt, trotzdem aber eine der schönsten unter den Schöpfungen der Florentiner Tonbildner vom Beginn des Quattrocento. Die Gestalt der Jungfrau ist umschlossen von einem reichen gotischen Tabernakel, das aber in seiner unorganischen Komposition und der geringen figürlichen Dekoration (Engel, Propheten) hinter der Qualität der Hauptfigur weit zurücksteht. Im Museum von S. Maria Nuova (woher es erst jüngst ins Bargello gelangte) war das Werk dem Jacopo della Quercia zugeschrieben; neuerdings hat O. Sirèn die Madonna auf eine *Zeichnung* oder *ein Modell Ghibertis* zurückgeführt (Revista d' Arte, 1907, p. 49ff.): Dobbiamo contentarci di riconoscere in quest' opera lo stile del maestro dei primi tempi della sua produzione artistica, cioè del primo decennio del secolo XV. Ma poichè non ci è nota nessuna Madonna del Ghiberti, anche una riproduzione della sua bottega, che probabilmente si riferisse ad un modello di Madonna eseguito dalla mano di lui, ha un valore particolare. Wir stimmen hierin dem Verfasser bei und möchten das Bildwerk, wie es vor uns steht, als ein Frühwerk des »*Meisters der Pellegrinikapelle Nr. IV*« näher bestimmen. Man vergleiche es namentlich mit seiner Amsterdamer Statue (s. oben unter Amsterdam) sowie den Madonnenbüsten bei Baron Tucher und im Louvre (s. weiter unten). Abbildung: Phot. Alinari 2445 a.

131. Täuferstatuette, unbemalt, etwa halb lebensgroß, von *Michelozzo* (Nr. 168, S. 413 des Catalogo del r. Museo Nazionale di Firenze, Roma 1898), ursprünglich über der Tür zur Opera di S. Giovanni aufgestellt (vgl. unsern Prospekt zu Michelozzo im Beiheft zum Jahrbuch XXV, S. 55). Bode (Tosc.-W. Text 50): Als Arbeit Michelozzos gilt die Täuferstatuette über der Tür der Opera del Battistero, doch zeigt die sehr verwitterte und überschmierte Gestalt wenig Charakteristisches für Michelozzo (Bode ver-

wechselt hier die moderne Nachbildung, die sich jetzt an der angeführten Stelle befindet, mit dem Original, das seither im Museo Nazionale ausgestellt wurde; der ältere Katalog desselben vom Jahre 1884 führt es noch nicht an). Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 174a; Phot. Alinari 3715.

132. Hl. Hieronymus (Kat. Nr. 174 u. 175, S. 415), zwei Tonstatuetten, 0,7 m und 0,75 m hoch, die alte Bemalung ganz nachgedunkelt; bis auf die Köpfe ganz gleich; vom *Ende des Quattrocento.* Nudi, con i cappelli che coprono loro il corpo, e con le mani poggiate a un bastone (loc. cit. p. 415). Abbildungen nicht vorhanden.

133. Täuferstatuette (Kat. Nr. 172, S. 414), 0,67 m hoch, unbemalt, stark zusammengeflickt, mit Unrecht dem *Ant. Rossellino* zugeschrieben, höchstens *Atelierarbeit*; aus dem Kloster S. Marco stammend. Abbildung fehlt.

134. Jugendlicher Täufer auf schiefrigem Felsensitz (Kat. Nr. 163, S. 412), 0,67 m hoch, unbemalt, von dem anonymen »*Meister der Johannesstatuetten*« (nur Atelierarbeit); vgl. das über ihn oben zu der ganz ähnlichen Arbeit Kat. Nr. 229 des Berliner Museums und einer zweiten der Sammlung Bardini weiter unten Ausgeführte. Abbildung: Phot. Alinari 20375.

135. Drei Engel, aus einem Schriftband, das der mittlere hält, lesend (Kat. Nr. 176, S. 415), 0,62 m hoch, die alte Bemalung teilweise erneut, Arbeit der *Robbiawerkstatt* aus dem Cinquecento. Abbildung nicht vorhanden.

136. Madonna mit Kind, sitzend, 0,39 m hoch, unbemalt, von *Andrea Sansovino*, 1906 aus dem Besitz des Etruscologen G. Fr. Gamurrini in Arezzo erworben. Vgl. unter S. Quirico die ähnliche Statuette bei Signor Buoncristiani.

137. Zwei Flußgötter, auf der Erde sitzend (Kat. Nr. 166 u. 167, S. 413), 0,40 m hoch, unbemalt, von *Niccolò Tribolo*; von U. Rossi (Arch. stor. dell' Arte VI, 13) als Brunnenmodelle angesprochen, von E. Steinmann (Zeitschrift f. bild. Kunst XVII, 41) zuerst als wahrscheinliche Modelle für die Flußgötter der Medicigrabmäler Michelangelos nachgewiesen. Vgl. das oben zu Kat. Nr. 214 u. 215 des Berliner Museums Gesagte. Abbildungen in der Zeitschrift f. bild. Kunst XVII, 40, und Phot. Alinari 17217.

138. Der Tag, die Morgen- und Abenddämmerung (Kat. Nr. 169—171, S. 414), kleine Tonnachbildungen der Statuen Michelangelos, etwa 0,40 m lang, unbemalt, von *Niccolo Tribolo*, schon von Vasari VI, 66 angeführt. Abbildungen nicht vorhanden.

SAMMLUNG BARDINI

138a. Hl. Margaretha über dem Drachen, lebensgroße Holzstatue, laut Mitteilung St. Bardinis aus der Umgebung Pisas stammend. Sie gehört aber gewiß nicht der Pisaner, sondern der Florentiner Schule an, und zwar möchten wir sie an das *Ende des Trecento* setzen, zwischen die Nachfolge Orcagnas (musizierender Engel und S. Michaelstatuette im Bargello) und die dem Antonio di Banco zugeschriebenen Engelhalbfiguren an der Porta della mandorla des Domes. »Die Gewandung erinnert schon an die Marmorverkündigung des Jac. di Piero Guidi vom Jahre 1388 im Museo dell' Opera del Duomo« (briefliche Mitteilung Bodes). Die Statue wurde schon vor längerer Zeit verkauft; über ihren Besitzer konnte keine Auskunft erlangt werden. Bisher unbeachtet; Abbildung s. Fig. 10a.

139. Erzengel Michael, auf dem Drachen stehend, Holzstatue, 2,55 m hoch (den Sockel mit inbegriffen), alte Bemalung unberührt, wenn auch vielfach abgeblättert (Kleid blau, Mantel rot, Drache grün), angeblich aus einer Kirche Pistojas stammend. Es ist das in der Einfachheit der Konzeption grandiose, in der Formendurchbildung

und der seelischen Belebung der Züge nicht auf derselben Höhe stehende Werk eines *Provinzialmeisters* aus dem *Beginn des Quattrocento* (das Motiv war in Pistoja besonders beliebt, vgl. die Statuen an der Kirche zu Groppoli vom Ausgang des XII. und in der Portallünette von S. Giuseppe aus den ersten Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts). Abbildung s. Fig. 11, in der Literatur bisher nicht erwähnt.

140. Madonna mit Kind, 0,66 m hoch (ohne den Sockel), altbemalt, vom »*Meister der unartigen Kinder*«, der stehenden Maria desselben Bildners im Berliner Museum (s. oben Kat. Nr. 106 E) im Motiv sowohl wie im Ausdruck nahestehend, in der Qualität der Arbeit ihr gleichstehend. Auch hier hält die stehende Madonna mit beiden Händen das (wie bei dem Meister stets) völlig nackte Kind fest, das auf dem Oberschenkel ihres linken, auf eine Fußbank aufgestützten Beines halb sitzend ruht, hier aber nicht, wie bei der Berliner Statue, sich zur Mutter wendet, sondern geradeaus vor sich hinblickt. Abbildung s. Fig. 11 a.

141. Jugendlicher Täufer auf schiefrigem Felsensitz, 0,80 m hoch, farblos, vom anonymen »*Meister der Johannisstatuetten*«. Vgl. das über die ähnliche Statuette im Berliner Museum Kat. Nr. 229 oben Ausgeführte. Bode (Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 3): Die Statuette bei Bardini ist die bedeutendste und feinste unter allen diesen Johannesstatuetten (vgl. auch Florent. Bildhauer S. 314). Abgebildet in der Zeitschrift f. bild. Kunst S. 3, Florent. Bildhauer S. 316 und am besten auf Taf. 43 des Katalogs der Vente Bardini von 1902[1]).

PRIVATBESITZ[2])

141 a. Maria und Johannes d. Evang., lebensgroße, altbemalte Holzstatuen, die ursprünglich einen Gekreuzigten flankierten. Wundervolle Figuren von tiefstem, aber doch gehaltenem Schmerzensausdruck, in der monumentalen Einfachheit der Stellung und Geberde von Werken der frühpisanischen Kunst beeinflußt, aber unzweifelhaft florentinisch, aus dem *frühen Trecento*. Bisher unbeachtet, Abbildung s. Fig. 11 b.

CASA BUONARROTI

142. Davidstatuette (?), 0,49 m hoch, unbemalt, von *Michelangelo*, angeblich Modell zum David in der Akademie. Bode (Tosc.-W. Text 170): Weder die Stellung noch vor allem der klagende Ausdruck stimmt zur Marmorfigur oder überhaupt zu einem David; auch weisen die Formen auf eine spätere Zeit. Der Kopf erinnert am meisten an den »Sieg« vom Juliusmonument. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 512, Mitte; Knapp, Michelangelo S. 10, Phot. Alinari 3532.

143. Simson besiegt einen Philister, unbemalte Stukkogruppe, 0,38 m hoch, von *Michelangelo*. Bode (Tosc.-W. Text 174): Außerdem scheinen mir auch die beiden Modelle auf Taf. 531 echte Werke Michelangelos aus späterer Zeit: der weibliche Körper [s. folgende Nummer] und der Simeon als Sieger über einen Philister. Abgebildet im Tosc.-W. Taf. 531 b; Knapp, Michelangelo S. 97.

144. Weiblicher Akt, unbemalte Tonstatuette, 0,34 m hoch, von *Michelangelo* (s. vorhergehende Nummer). Abbildung: Tosc.-W. Taf. 531 a.

---

1) Eine glasierte Johannesstatuette, stehend, etwa 0,70 m hoch, von unserm Meister, in der Qualität der oben beschriebenen Täuferstatuette gleich, befindet sich in der Biblioteca capitolare des Domes von Pescia.

2) Der Name des Eigentümers muß auf seinen Wunsch verschwiegen werden.

SAMMLUNG HERBERT HORNE

145. Hl. Hieronymus, etwa 0,5 m hoch, ehemals bemalt, im Gebet vor einer horizontal geschichteten Felswand kniend, vom *Meister der Johannesstatuetten*. Bis-



Fig. 9. Davidstatuette (florentinisch) im Museum zu Budapest (II, 78)

her nicht beachtet, Abbildung fehlt. Ein ähnliches Exemplar s. weiter vorn unter Berlin (Kat. Nr. 139).

[ARTE DE' RIGATTIERI

146. Hl. Markus, lebensgroße, bemalte und vergoldete Holzstatue, die im Amtslokal über dem Sitz der Konsuln stand. Über sie berichtet der folgende urkundliche Vermerk: Adì 22 di novembre 1418 fu stanziato LXVJ per una figura di Sc̄o Marcho di legno di tutto rilievo, alta br. 4 che comperossi per porre nella udientia sopra alla residentia de Consoli. Fecesi poi dipignere a uso di marmo et mettere

d' oro et similmente l' ornamento dove si pose con uno padiglione di sopra et costò co' ferramenti in tutto e j° (uno) leoncino (Attribut des Heiligen) L 22. (Archivio di Stato, Libro dell' Arte de' Rigattieri cominciato nel 1387, a c. 107^{v}.)

MESSER FRANCESCO CASTELLANI

147. Hl. Antonius von Padua, Tonstatue von *Domenico di Matteo*, einem der Brüder *Gamberelli* (Rossellini) für den oben Genannten gearbeitet, laut folgendem urkundlichen Vermerk: 1444, adì 8 d' Agosto. Domenico di Matteo intagliatore domanda d' esser pagato da messer Francesco di messer Matteo Castellani della somma di cinque fiorini per sua fatica di una figura di S. Antonio di Padua di terra cotta. Due anni fa o circa messer Francesco rimase d' accordo che detto Domenico gli facesse detta figura. Che fatta la detta figura e non essendo tra loro d' accordo del pregio Marco Boschi vide la figura e la stimò col consenso di Domenico 5 ducati d' oro. (Archivio di Stato, Mercanzia, Cause ordinarie vol. 1352 a c. 25^{v}.)]

FRANKFURT A. M.

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

147a. Johannes der Täufer, Holz, 1,90 m hoch, in guterhaltener, ziemlich derber Polychromie, *umbro-florentinisch, vom Ende des XV. Jahrhunderts*, 1907 in Perugia erworben. Die naturalistische Auffassung, die kräftig herausgearbeitete Modellierung an Arm, Hals und Brust, die schwere verrocchiesk tiefgehöhlte Faltung des Mantels weisen auf florentinische Schulung. Nur der ekstatische Ausdruck des Kopfes wie die schematische Behandlung des Haares (namentlich am Hinterkopf) sind umbrisch. Bisher unbesprochen, Abbildung nicht veröffentlicht.

LONDON

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM (SOUTH KENSINGTON)

148. Madonna mit Kind (Kat. Nr. 5892), Holzstatue, 1,25 m hoch. »It has much of the manner of *Jacopo della Quercia* or *Ghiberti*. In its present state it is little more than the core or ground-work of a statue, all the details of which were originally carefully elaborated in a thick coat of gesso priming, the statue being afterwards painted to imitate Nature: the whole of this outer coating has, however, been removed (J. C. Robinson, Descriptive Catalogue, etc. London 1862, p. 13).

149. Madonna mit Kind (Nr. 7573, S. 6 des Katalogs dem Jac. della Quercia gegeben), sitzend, 0,72 m hoch, unbemalt, mit der Gigli-Campana-Sammlung erworben, vom »*Meister der Pellegrinikapelle IV*«. Bode (Ital. Bildhauer, Berlin 1887, S. 64): Die kleinere der beiden Madonnen des South-Kensington-Museums, Nr. 7573, ist noch den Arbeiten des oben charakterisierten Meisters [der Pellegrinikapelle] nahe verwandt, ... doch schon so weit überlegen, daß wir nicht an die Hand desselben Künstlers denken können. Ähnlich im Jahrbuch VI, 170ff. — Derselbe im Archivio stor. dell' arte II 1889, p. 129: Di molto superiore è una Madonna nel South-Kensington-Museum (Nr. 7573). Il gruppo ha una tale profondità di sentimento, che si stenta a riconoscervi lo stesso maestro freddo ed uniforme quale si mostra nella maggior parte degli altari [des Meisters der Pellegrinikapelle]; e pure l' analogia dei tipi, delle forme, del pannegiamenti non può lasciare alcun dubbio sulla sua attribuzione. Derselbe im Tosc.-W. Text S. 9: Intimer und glücklicher als in seinen Altären und Reliefs erscheint derselbe Künstler [der Pellegrinikapelle] in seinen Madonnen, deren schönste das South-

Kensington-Museum besitzt (Nr. 7573). Abbildungen im photographischen Atlas von Skulpturen des South-Kensington-Museums, London, Thompson 1862, sowie im Tosc.-W. Taf. 29b und Bodes Florentiner Bildhauer S. 76.

150. Madonna mit Kind (Nr. 7574, S. 6 des Robinsonschen Katalogs als Quercia verzeichnet), sitzend, 0,95 m hoch, unbemalt, aus der Gigli-Campana-Sammlung, unseres Erachtens auch vom »*Meister der Pellegrinikapelle IV*«, und zwar sein spätestes, reifstes Werk, nicht aber von Luca della Robbia, für den sie zuerst Schmarsow (Preuß. Jahrbücher 1888, S. 128ff.) in Anspruch nahm. Es genügt hierfür, auf den völlig übereinstimmenden Typus des Kindes mit dem der vorstehend registrierten Gruppe Nr. 7573 sowie auf gewisse analoge Gewandmotive in beiden hinzuweisen. Bode (Ital. Bildhauer S. 64): Die größte und zugleich vollendetste aller dieser Madonnenkompositionen [der Florentiner Tonbildner], Nr. 7574 des South-Kensington-Museums . . . . . . zeigt den glücklichen Einfluß von Künstlern wie Donatello und Luca della Robbia. So auch noch im Jahrbuch VI, 170ff. Dagegen derselbe im Arch. stor. dell' arte II, 133: L' analogia fra gli ultimi più perfetti di essi [d. h. der Florentiner Tonbildner] e le prime sculture di Luca della Robbia è così grande, che talora si presero quest' ultime per opere di quegli scultori; così avvenne della bella statuetta rappresentante Maria col bambino dormente in grembo nel South-Kensington-Museum, Nr. 7574. Im Text des Tosc.-W. geschieht unsres Bildwerks keine Erwähnung; seine Abbildung auf Taf. 244b aber trägt die Bezeichnung: »Art des Luca della Robbia«. Abbildung auch im Thompsonschen photographischen Atlas.

151. Madonna mit Kind in Nischenumrahmung (Nr. 5788, S. 20), 0,69 m hoch, farblos, im Katalog dem Donatello zugeschrieben, aber sicher ein Frühwerk *Lucas della Robbia*; ein völlig identisches zweites Exemplar der Madonna, nur in der Umrahmung etwas abweichend, in der Sammlung von Beckerath (s. oben unter Berlin). Abbildung im Tosc.-W. Taf. 192a.

152. Madonna mit Kind (Nr. 4495, S. 31 des Katalogs, dem Ant. Rossellino zugeschrieben), sitzend, 0,48 m hoch, unbemalt, von *Desiderio da Settignano*. Bode Tosc.-W. Text S. 95): Auch das Tonmodell einer Madonna besitzen wir von Desiderio in der berühmten Statuette des South-Kensington-Museums . . . . meisterhaft in seiner skizzierenden Behandlung. Vgl. auch ebendort S. 104 u. 110 sowie Florentiner Bildhauer S. 255. Abbildungen im Thompsonschen Atlas, im Tosc.-W. Taf. 330 Ab und in Bodes Florentiner Bildhauer S. 85.

153. Zwei Putti, einen Delphin emporhaltend (Nr. 5891, S. 31 des Katalogs, dem *Ant. Rossellino* zugeschrieben), 0,65 m hoch, unbemalt, 1859 in Florenz erworben. Wahrscheinlich eine in der Werkstatt entstandene Replik nach dem verlorenen Marmororiginal des Meisters, das seine für den Pal. Medici gearbeitete Fontäne (seit 1897 aus Villa Castello in den Treppenaufgang zur Galerie Pitti übertragen) krönte. Vgl. Vasari III, 94 nota 1. Abbildung im Thompsonschen Atlas.

154. Hl. Hieronymus (Kat. Nr. 7578, S. 38), sitzend, 0,63 m hoch, farblos, mit der Gigli-Campana-Kollektion erworben, von *Andrea Verrocchio*. Bode (Ital. Bildhauer S. 104): Vielleicht eine Vorarbeit für die Komposition einer Statue, mit der sich der Meister lange trug. Derselbe im Tosc.-W. Text S. 148): zweifellos eigenhändig. Abgebildet ebendort Taf. 459a.

155. Kruzifixus (Kat. Nr. 7571, S. 39), 0,85 m hoch, unbemalt, Gigli-Campana-Erwerbung, von *Andrea Verrocchio*. Vasari III, 375: Lavorò Crocifissi di legno ed alcune cose di terra, nel che era eccellente. Abbildung nicht vorhanden.

156. Kandelaberengel (Kat. Nr. 7398, S. 40), kniend, 0,46 m hoch, bemalt, in Florenz erworben, *Werkstattreplik* eines Originals von *Andrea Verrocchio*. Abbildung nicht vorhanden.

157. Zwei Davidstatuetten (Nr. 7602 u. 7402, nach dem Katalog S. 103 von unbekanntem Meister um 1490), 0,48 bzw. 0,42 m hoch, mit Spuren der ursprünglichen Bemalung, Gigli-Campana-Erwerbung. Beide gehen, wie der vorstehende Kandelaberengel Nr. 7398, auf die *Werkstatt* oder *Nachfolge Verrocchios* zurück, ja, Nr. 7602 scheint das Werk derselben sehr begabten Hand zu sein. Nr. 7402 dagegen ist eine von Schülerhand geformte Replik mit einigen Änderungen von Nr. 7602. Abbildungen nicht vorhanden.



Fig. 10. Madonnenstatue (florentinisch) im Dom von Empoli (II, 82)

158. Drei singende Engel (Kat. Nr. 4230, S. 105), 0,30 m hoch, farblos, vom gleichen Künstler wie der vorstehende David Nr. 7602, Skizze für eine Gruppe in einer Presepiodarstellung. Abbildung fehlt.

159. Johannes der Evangelist (Kat. Nr. 7403, S. 107), 0,40 m hoch, mit Spuren von Bemalung, aus der *Nachfolge Verrocchios* um 1500, nach der Vermutung des Katalogs Originalmodell zu einer Gruppe Christi am Kreuz. Abbildung fehlt.

160. Putto mit Traube und Schild (Kat. Nr. 7579, S. 29), 0,68 m hoch, farblos, Gigli-Campana-Erwerbung, vom Katalog der Werkstatt Desiderios da Settignano zugeschrieben, aber vielmehr aus *Verrocchios Werkstatt* stammend, analog dem Putto der Sammlung Benda in Wien (s. weiter unten) und dem Putto mit Wappen in englischem Privatbesitz (abgebildet Tosc.-W. Taf. 402b). Abbildung nicht vorhanden.

161. Hl. Sebastian (Kat. Nr. 7618, S. 106), 0,70 m hoch, ursprünglich bemalt, Gigli-Campana-Erwerbung, aus der *Werkstatt A. Verrocchios*, im Stil dem Kandelaberengel Nr. 7398 nahestehend. Abbildung fehlt.

162. Balgende Knaben über einem Weinschlauch (Nr. 253, 1876 »School of Donatello«), 0,30 m hoch, sitzend, Farbe abgewaschen, vom »*Meister der unartigen Kinder*«. Bode (Florentiner Bildhauer, S. 271): Gegenstück zu den streitenden Kindern mit Dudelsack im Berliner Museum, Nr. 106D (s. oben); dadurch, daß hier die Bronzierung oder Bemalung samt der Stuckschicht darunter jetzt fehlt, ist die Wirkung unerfreulicher, erscheint die Ausführung derber und flüchtiger. Vgl. auch Jahrbuch XI, S. 103. Abbildung: Tosc.-W. Taf. 187b und Jahrbuch XI, S. 104.

163. Zwei Putten mit einem Schwan hinter sich, Modell für eine Fontäne (Nr. 8527, 1863, als »latter half of XVI. century« bezeichnet), 0,60 m hoch, unbemalt, vom »*Meister der unartigen Kinder*«. Bode (Tosc.-W. Text S. 56): Die fast lebensgroße Gruppe, jetzt farblos, erinnert auffallend an eine der Kindergruppen auf Donatellos Verkündigungstabernakel in S. Croce. Vgl. auch Jahrbuch XI, S. 105, wo auch eine Abbildung gegeben ist (S. 106).

164. Madonna mit Kind (Nr. 8382, 1863 als »Florentine, early XVI. century« bezeichnet), sitzend, 0,55 m hoch, unbemalt, vom *»Meister der unartigen Kinder«.* Gibt das Motiv der Madonna Nr. 106B und der Caritas Nr. 106H im Berliner Museum (s. oben) mit geringfügigen Abweichungen wieder. Abbildung fehlt.

165. Betende Maria (Nr. 8378, 1863, als »italian, XV. century, part of the Announciation-group« bezeichnet, kniende ganze Figur, 0,75 m hoch, Spuren durchgängiger Bemalung erhalten. Es ist eine *Replik der Statue Nr. 112 C* des Berliner Museums mit geringen Abweichungen, abgebildet Taf. 244a des Tosc.-W. Siehe das oben zu dieser Nummer Ausgeführte. Abbildung fehlt.

166. Johannes der Evangelist (Nr. 7625, S. 81) 0,55 m hoch, farblos, Gigli-Campana-Erwerbung, Originalmodell zu einer Statue, um 1480, *Benedetto da Majano* nahestehend (laut Angabe des Katalogs). Abbildung fehlt.

167. Hl. Katharina (Nr. 7604, S. 106), 0,68 m hoch, farblos, Gigli-Campana-Erwerbung, ein schwächeres Werk der *Majaniwerkstatt.* Abbildung fehlt.

168. Täufer (Nr. 7583, S. 106), 0,50 m hoch, kniend, farblos, Gigli-Campana-Kollektion; gute, realistisch packende Arbeit der *Majanoschule.* Abbildung fehlt.

169. Männlicher Heiliger (Nr. 6965, S. 109), sitzend, 0,52 m hoch, Bemalung modern, über der ursprünglichen alten, *florentinisch, um 1490.* Abbildung nicht vorhanden.

170. Hl. Sebastian (Nr. 7654, S. 104), 0,76 m hoch, mit Spuren der ursprünglichen Bemalung, *florentinisch, um 1490.* Die mit großer Sorgfalt ausgeführte getriebene Arbeit am Panzer und die ziemlich ausdruckslose Modellierung des Nackten lassen darin das Modell eines Goldschmieds erkennen. Abbildung fehlt.

171. Jugendlicher Täufer (Nr. 7575, S. 106), 0,52 m hoch, auf Felsensitz, unbemalt, Gigli-Campana-Erwerbung, vom *»Meister der Johannesstatuetten«.* Vgl. das zu einem analogen Werke im Berliner Museum Kat. Nr. 229 oben Ausgeführte. Abbildung fehlt.

172. Weibliche Heilige (Nr. 7658, S. 106), 0,62 m hoch, unbemalt, ein schwaches antikisierendes Werk aus dem *Beginn des Cinquecento.* Abbildung fehlt.

173. Beweinung Christi (Nr. 8882, 1863), 1,05 m hoch, 1,75 m breit, Bemalung abgewaschen, von *Giovanni della Robbia.* Vgl. das zu den ähnlichen Gruppen im Berliner Museum Kat. Nr. 128A sowie in S. Francesco und S. Felice zu Florenz weiter oben Gesagte. Abbildung nicht vorhanden.

174. Hl. Magdalena (Nr. 4499, S. 109, als Madonna aus einer Presepiogruppe bezeichnet), 0,95 m hoch, mit einigen Spuren alter Bemalung, von *Giovanni della Robbia.* Bode (Florent. Bildhauer S. 338): Die Einzelfigur einer knienden Magdalena gehörte augenscheinlich zu einer Pietàgruppe von demselben Künstler (wie die vorhergehende Nr. 8882). Sie stimmt fast genau mit der Magdalena in der Berliner Pietà überein. Vgl. auch Jahrbuch IX, 219. Abbildung nicht vorhanden.

175. Cupido und Satyr (Nr. 7725, 1863), 0,4 m hoch, bronzefarbig angestrichen, *florentinisches Cinquecento.* Der halbliegende Satyr wird von dem über ihn hinüberschreitenden Cupido am Horn gepackt und hat diesen am Kopf ergriffen, indem er sich bemüht, ihn wegzudrücken. Abbildung fehlt.

176. Flußgott (Nr. 250, 1876), 0,32 m hoch, unbemalt, halb sitzend, halb liegend, mit angezogenen Beinen, den einen Arm auf eine Urne gestützt; auch eine der von *Niccolò Tribolo* für die Medicigräber verfertigten Modellskizzen (vgl. zu Berliner Museum Kat. Nr. 214 und 215 sowie Bargello Kat. Nr. 166 und 167). Abbildung fehlt.

177. Die Nacht (Nr. 4119, S. 148), 0,40 m lang, unbemalt, Sammlung Gherardini; kleine Tonnachbildung der Statue Michelangelos, von *Nicc. Tribolo*, vgl. oben zu Bargello, Kat. Nr. 169 bis 171. Abbildung nicht vorhanden.

178. Männliche Figur (Nr. 4122, S. 148), liegend, 0,45 m lang, unbemalt, aus der Sammlung Gherardini, vom Katalog dem *Ammanati* nahegestellt. Abbildung fehlt.

LUCCA

S. ANDREA

179. Hl. Antonius Eremita (Altar der rechten Wand), etwa dreiviertellebensgroß, in Holz geschnitzt, alte Bemalung unversehrt erhalten, sehr wahrscheinlich von *Baccio da Montelupo*. Vasari (III, 466) führt die Statue als ein Werk Andrea Sansovinos an, unseres Erachtens mit Unrecht. Vgl. was wir hierzu in unserer Studie über den letzteren, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1906, S. 95 ausgeführt haben. Abbildung nicht vorhanden.

S. FREDIANO

180. Tod und Himmelfahrt Mariä (rechtes Querschiff), holzgeschnitzt, teils in Hochrelief, teils Freifiguren, etwa halblebensgroß, unbemalt, von *Masseo Civitali*, dem Neffen Matteos, zu Beginn des Cinquecento gearbeitet. Abbildung: Phot. Alinari 8111.

PINAKOTHEK

181. Tod Mariä und Maria in einer Engelsmandorla, Fragmente einer großen Tafel, gleich der in S. Frediano, Holz, teils Hochrelief, teils Freifiguren, die alte Bemalung vielfach schadhaft, von *Masseo Civitali* und *Ambrogio Pucci*. Abbildung: Phot. Alinari 8359.

MODENA

DOM S. GEMIGNANO

182. Madonna, die Evangelisten, der Täufer und einige Heilige, Tonstatuetten, weißgestrichen mit Golddekor, in den Nischen des gotischen Prachtaltars der zweiten Kapelle links, der Art des »*Meisters der Pellegrinikapelle Nr. I*« nahestehend, zuerst von Bode im Cicerone für ihn in Anspruch genommen. Fr. Schottmüller (Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 1908, S. 455): Fortgeschrittener [als der Meister der Pellegrinikapelle] erscheint der Meister des Altars von Modena, der Oberitalienisches und Toskanisches in seiner Kunst vereinigt; ihm dürften das Grabmal Roselli in Arezzo und zwei Madonnenaltäre in London [South-Kensington-Museum] angehören. Venturi (Madonna Verona, Bolettino del Museo Civico di Verona, Anno I, p. 52): Il »maestro della capella Pellegrini« non ha riscontro con l' altare delle statuine del Duomo di Modena, dove si mostra un maestro erudito, meno facilone, e studioso dell' altare dei Dalle Massegne in S. Francesco di Bologna. In seiner Storia dell' Arte VI, 112 bestimmt er ihn als »un seguace emiliano di Jacopo della Quercia« und gibt ihm auch das Grabmal Royzelli in Arezzo wie die Madonna Kat. Nr. 107 des Berliner Museums. Abbildung: Phot. Anderson 10175.

MONTELUPO

PIEVE (in einem Zimmer des Pfarrers)

183. Hl. Sebastian, etwa dreiviertellebensgroß, alt aber roh bemalt, traditionell dem *Baccio da Montelupo* zugeschrieben, aber viel zu gering für ihn.

MONTEPULCIANO

[184a. Kolossalstatue des Königs Porsenna von *Andrea Sansovino.* Wir besitzen von ihrer Existenz nur durch Vasari (IV, 522) Kenntnis: fece . . . . di terra una figura grande per Montepulciano, cioè un re Porsena, che era cosa singolare; ma non l' ho mai rivista dalla prima volta in poi, onde dubito non sia male capitata.]

S. AGOSTINO

184. Madonna zwischen dem Täufer und dem hl. Augustin, überlebensgroße, unbemalte Halbfiguren in der Lünette des Portals, von *Michelozzo di Bartolommeo* (um 1437). Zuerst von A. Schmarsow als Werk des Meisters erkannt (Archivio storico dell' Arte VI, 250): Nella lunetta della porta principale della chiesa di S. Agostino riconosciamo indubbiamente un lavoro di Michelozzo, mentre la tradizione locale la ascrive a Pasquino da Montepulciano. Bode (Florentiner Bildhauer, Berlin 1902, S. 59): Die in Ton ausgeführten Halbfiguren über dem Portal sind besonders bezeichnende, tüchtige und eigenhändige Arbeiten des Künstlers. Abbildung: Phot. Alinari 9175.

MONTE SAN SAVINO

S. CHIARA

185. Die Heiligen Laurentius, Sebastianus und Rochus (erster Altar rechts), der erstere lebensgroß, die beiden andern etwa in Dreiviertellebensgröße, ursprüngliche Bemalung später roh erneut, von *Andrea Sansovino* vor 1490 gearbeitet, vgl. unsern Aufsatz über den Meister im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1906, S. 81. Abbildung: Phot. Alinari 10351; Phot. Lombardi 1796.

186. Hl. Antonius Abbas (linkes Schiff), sitzend, lebensgroß, modern bemalt, die sehr mittelmäßige Arbeit eines geringen *Lokalkünstlers*, der im Kopf die Robbiastatue des Heiligen im Dom zu San Sepolcro nachahmte. Bisher unerwähnt, Abbildung: Phot. Lombardi 1795.

NEW YORK

PRIVATBESITZ (aus der Sammlung Bardini stammend)

187. Madonna mit Kind, zweidrittellebensgroß, bemalt, von Schubring dem Luca della Robbia zugeschrieben (S. 85 seines Buches über den Meister), unseres Erachtens mit Unrecht, da sie im Stil von seinen Statuen gleichen Gegenstandes in der Sammlung v. Beckerath und im South-Kensington-Museum Nr. 5788 (s. weiter oben) ganz wesentlich abweicht. Wir möchten sie viel eher in die Nähe *Benedettos da Majano* und in die Spätzeit des XV. Jahrhunderts setzen. Abgebildet bei Schubring S. 81.

PARIS

LOUVRE

188. Madonna mit Kind in Halbfigur (Kat. Nr. 293), lebensgroß, altbemalt, 1883 mit dem Nachlaß Davillier erworben, die Arbeit eines Florentiner *Tonbildners vom Beginn des Quattrocento,* der aber mit den verschiedenen »Meistern der Pellegrinikapelle« nichts zu tun hat, dagegen dem Bicci di Lorenzo nähersteht (s. unter Florenz, S. Egidio). Courajod (La Collection Davillier in der Gaz. des beaux-arts, sept. 1883): C'est un monument, qui nous fera sentir la transition du sévère style gothique, développé par l'école de Pise, au style souple et gracieux de la première Renaissance . . . C'est ainsi que sculptaient quelques-uns des contemporains de Neri di Bicci. — Bode (Archivio

stor. dell' arte II, 131): Altre simili sculpture con particolarità più o meno differenti [von den Arbeiten der Pellegrinimeister], e che ci fanno fede dell' esistenza di altri artisti, si trovano sparse in vari luoghi: nell Louvre una Madonna alquanto grande in terra cotta, la quale si avvicina di molto a quelle teste nominate, e nella quale sono cavatteristici i lunghi ricci dei suoi cappelli. Abbildung im zitierten Aufsatz Courajods, S. 9 des Separatabdrucks.

189. Madonna mit Kind, Halbfigur, 0,70 m hoch, bemalt und vergoldet, in Florenz erworben, 1902 von Me. André dem Louvre geschenkt, vom »*Meister der Pellegrinikapelle Nr. IV*«. Ein zweites Exemplar bei Baron Tucher in Wien (s. weiter unten). Abgebildet in der Gaz. d. beaux-arts 1903, I. 373.

190. Madonna mit Kind, sitzend, 0,51 m hoch, die alte Bemalung an den Fleischpartien erneut, in den Magazinen aufbewahrt. Der Catalogue de la Collection Timbal von 1882 (mit der sie ins Louvre gelangte), bestimmt sie (p. 41 n° 20) als: École siennoise, 15e siècle ou commencement du 16e. Von den gegenwärtigen Leitern der Skulptursammlung wird sie als »une production d'atelier de l'école florentine, peut-être assez tardive et de valeur secondaire« gewertet (briefliche Mitteilung). Bode (Tosc.-W. Text S. 9) gibt sie dem »Meister der Pellegrinikapelle I«. Wir sehen darin ein Erzeugnis der *Werkstatt Bened.s da Majano* wie der Vergleich mit des Meisters Tonmadonnen, namentlich der kleinen des Berliner Museums, Kat. Nr. 89 D (s. weiter oben), dartut. Abbildungen: Tosc.-Werk Taf. 29a und Phot. Giraudon 295.

SAMMLUNG ANDRÉ

191. Verkündigungsengel, lebensgroße Holzfigur mit guterhaltener alter Bemalung, von Bardini 1903 erworben, aus einer Kirche in der Umgebung von Pistoja stammend, die ganz bedeutende Arbeit eines *heimischen Künstlers vom Beginn des Quattrocento,* unter Einfluß pisano-florentinischer Skulpturen. D' Achiardi (L'Arte VII, 375): Alla scuola firrentina, più che alla pisana, ci sembra pure che appartenga l' Angelo Anunziante della collezione Bardini (jetzt André), che per certi-tratti naturalistici dei panneggiamenti, del volto e dei capelli crediamo di far rientrare nel secolo XV° piuttosto che nel XIV°. Abbildung bei Schubring, Pisa, Leipzig 1902, S. 145.

SAMMLUNG G. DREYFUS

192. Madonna mit Kind, sitzend, 0,50 m hoch, unbemalt, von *Antonio Rossellino.* Bode (Tosc.-W. Text 104): Auch ein kleines Modell für eine Madonnenstatue ist uns erhalten bei G. Dreyfus, von träumerisch-sinnendem Ausdruck, als Gruppe trefflich komponiert und in seiner skizzenhaften Anlage von feinster naturalistischer Empfindung. P. Vitry (Les Arts, décembre 1907, p. 12): La petite statuette en terre cuite est une jolie esquisse d'un charme doux et temperé, dont la silhouette générale, sinon le sentiment, rappelle un peu une statuette de Berlin (Bode, Tosc.-W. 186, vom Meister der unartigen Kinder), beaucoup plus agitée et plus voisine de l'influence de Donatello. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 330 A a und Les Arts, déc. 1907, p. 12.

193. Putto, im Lauf begriffen, 0,6 m hoch, unbemalt, von *A. Verrocchio.* Bode (Tosc.-W. Text 142): Wie ein Gegenstück zu dem Knaben mit dem Fisch im Hof des Pal. Vecchio und ihm kaum nachstehend erscheint das Tonmodell eines nackten, ungeflügelten Knaben, der rasch davonläuft; wohl auch als Brunnenfigur gedacht. P. Vitry (Les Arts loc. cit.): La statuette paraît être une esquisse ou une première idée du célèbre bronze de Florence. Malgré la grande autorité de M. Bode et la parenté

certaine des deux œuvres, je suis assez frappé pour ma part de tout ce qui les sépare. Le mouvement des jambes et de la tête dans le bronze est plus ingénu et plus vraiment puéril. Il y a, dans la terre cuite, quelque chose de plus calculé et, dirais-je volontiers, ici encore de plus classique. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 440 und Les Arts loc. cit. p. 16.

194. David als Sieger, 0,49 m hoch, unbemalt, dem Verrochio zugeteilt, jedoch die Arbeit eines *Florentiners vom Beginn des Cinquecento*, der wahrscheinlich auch Goldschmied war, etwa von der Sorte des Schöpfers des hl. Sebastian Nr. 7654 im South-Kensington-Museum (s. oben). P. Vitry (Les Arts loc. cit. p. 24): La figure est plus regulière et moins personnelle [als beim David Verrocchios], la cuirasse plus ornée, temoigne de l'esprit d'une Renaissance plus avancée dans la voie du décor gréco-romain. L'attitude, cependant, tout en étant un peu plus posée et correcte, est bien caractéristique, la tête du Goliath a les plus grands rapports avec celle du Bargello; mais il semble que nous ayons encore affaire ici plutôt à une œuvre derivée de celle de Verrocchio qu'à une esquisse qui la prépare. Abbildung in Les Arts loc. cit. p. 18.



Fig. 10a. Hl. Margareta (florentinisch, Ende des Trecento) ehemals bei Stef. Bardini (II, 138a)

195. Hl. Sebastian, an einen Stamm gefesselt, 0,89 m hoch, unbemalt, dem Matteo Civitali zugeschrieben, unseres Erachtens mit Unrecht, wie der Vergleich der Formen und des seelischen Ausdrucks mit dessen Statue im Dom von Lucca ergibt. Wir halten unsere Statuette für eine florentinische Arbeit aus dem *Beginn des Cinquecento* (man sehe den schmachtend sentimentalen Ausdruck). P. Vitry (Les Arts loc. cit. p. 26): Il existe à Lucques, dans le dôme, un Saint Sébastian de Matteo Civitali, qui est presque identique à notre terre cuite, et se présente presque sous le même aspect, suspendu sur un tronc d'arbre ébranché. Abbildung in Les Arts loc. cit. p. 18.

PERUGIA

S. AGOSTINO

196. Madonna mit Kind, Holzstatue, 1,07 m hoch (ohne Sockel 0,98 m), die alte Bemalung und Vergoldung bis in die kleinsten Einzelheiten vortrefflich erhalten, nur die Fleischteile sind später mit dunkler Farbe übertüncht. G. Cristofani, der sie zuerst bekanntmachte (in der Zeitschrift Augusta Perusia I, 129), schreibt darüber: Il corpo della vergine piegato ad arco, le forme snelle ed eleganti, le pieghe arcuate, il panneggio ricco di lembi, ma sopra tutto la testa della Madonna ci riportano alla

scuola Pisana, e più specialmente a quegli scultori in legno sui quali Nino Pisano ebbe moltissima influenza. Wenn er sodann die große Ähnlichkeit unserer Statue mit den Madonnen Ninos in Pisa, Berlin und Budapest hervorhebt, so können wir ihm darin durchaus nicht recht geben — wie wir denn in ihr keine Arbeit pisanischer, sondern eine solche florentinischer Herkunft vom *Ausgang des Trecento* sehen. Sie hat so überraschende Stilähnlichkeit mit der Madonnenstatue des Berliner Museums (Kat. Nr. 27 C), daß man versucht ist, beide dem gleichen Bildschnitzer zuzuteilen. Beide Statuen sind gleich hoch, und sogar die Profilierung der Sockel, worauf die Figuren stehen, ist bei beiden ganz ähnlich, aber völlig verschieden von denen, worauf Nino seine Madonnen stellt. Ferner sind die Gewandmotive unserer Statue viel reicher und freier entwickelt, entschieden auf spätere Zeit deutend als bei Nino, endlich die Kopfform bei Mutter und Kind von der für Nino so charakteristischen völlig verschieden. Abbildung bei Cristofani a. a. O. und Fig. 12.

S. DOMENICO

197. Die Heiligen Johannes der Täufer und Lorenzo, der Engel Gabriel und die Jungfrau in den Altarnischen der Capp. del Rosario, 1,17 m, 1,31 m, 1,24 m und 1,24 m hoch, die ersten beiden mit reichlichen Resten ehemaliger Bemalung, die beiden letzteren nur noch mit Spuren von Vergoldung (in den Haaren und am Mantel), alle vier jetzt weiß angestrichen; ferner in der Lünette die Statuen der sitzenden Madonna und zweier knienden Engel rechts und links zu ihren Füßen auf Konsolen, jetzt mit einer dicken Farbschicht überzogen; ursprünglich von *Agostino di Duccio* 1459 für den Altar des hl. Laurentius ausgeführt, 1484 an den der Annunziata versetzt. Vgl. die Ausführungen A. Rossis darüber im Giornale di erudizione artistica, Perugia 1875, vol. 4, p. 76 e sequ. sowie die Berichtigungen dazu und die genauere Beschreibung des Einzelnen bei A. Pointner, Agost. d'Antonio di Duccio, Straßburg 1909, S. 160 ff. Abbildung des Altars: Phot. Anderson 15656 und Phot. Alinari 21388.

UNIVERSITÄTSMUSEUM

198. Madonna mit Kind, Halbfigur, 0,70 m hoch, mit Spuren ehemaliger Polychromie, von *Agostino di Duccio*; ursprünglich 1458 für die Kapelle S. Bernardino gearbeitet, dorther in eine Nische der Außenseite von S. Francesco übertragen und endlich an ihren gegenwärtigen Aufbewahrungsort gelangt (s. Pointner a. a. O. S. 121 und 169). Abbildung: Phot. Verri in Perugia, Via Campo Battaglia.

CAMBIO

199. Giustizia, sitzende, vergoldete Tonstatuette, 1,02 m hoch (in der Lünette über dem Tribunalssitz), zuerst von A. Schmarsow als eine Arbeit *Benedettos da Majano* vom Jahre 1494 in Anspruch genommen (Archivio stor. dell' arte II, 385). Bode (Tosc.-W. Text 111): Eine [der Marmorfigur der Justitia im Museo nazionale zu Florenz] ähnliche Figur in Ton, die sich im Museum [richtiger im Cambio] zu Perugia befindet, gilt als Modell zu dieser Gestalt. Abbildung: Phot. Alinari 5019.

PISTOJA

BAPTISTERIUM

200. Engel mit dem Kolossalhaupte des Täufers in den Händen, halblebensgroße, weißangestrichene Holzfigur, von dem gleichen Florentiner Meister aus dem *Beginn des Quattrocento*, der die Mönchsstatue im Baptisterium zu Empoli

schnitzte (s. oben II, 83). L. Ciaccio (L' Arte X, 131): La prima cosa che ci colpisce è il tipo sparuto, suggestivo per la sofferenza e forza di pensiero che riflette, del capo del Precursore, il quale ci richiama all' arte di Donatello, a cui saremmo tratti a crederlo ispirato, se il carattere gotico di tutto il rimanente non ci rivelasse forme del tutto indipendenti da quelle del sommo maestro. Abbildung: Fotografia del Ministero della pubbl. istruzione und danach L' Arte X, 131.

S. MARIA DELLE GRAZIE

201. Hl. Sebastian (im Gang aus der Kirche ins Kloster), lebensgroße Holzstatue, mit gut erhaltener alter Bemalung. Die befangene Pose, die weiche, unbestimmte Modellierung, der wenig belebte Ausdruck des großen, von übervollem Lockenkranz umsäumten Kopfes weisen auf einen mittelmäßigen Florentiner Bildner vom *Ende des Quattrocento*. Abbildung nicht vorhanden, bisher unbeachtet.

COLLEGIO FORTEGUERRI

202. Christushalbfigur, 0,75 m hoch, die Fleischteile in der Farbe des Tons, im übrigen die alte Bemalung gut erneuert, 1498 für die Ospedali della Sapienza von dem Verrocchioschüler *Agnolo di Polo* verfertigt. Vgl. P. Bacci, Agnolo di Polo in der Rivista d' Arte III, 159 ff.). Abbildung: Phot. Alinari 10222.

[S. TRINITÀ

203. Hl. Margareta; von einer Statue derselben ist nur der folgende urkundliche Vermerk übrig: 1468, 20 luglio. A *Simone da Firenze* sculptore, detto *Charigi* per una Sancta Margherita di terra cotta lib. quattro; e a prete Matteo Sordo per dipintura e al decto Simone per ridipignerla, in tucto soldi 24, Somma lib. 5 sol 4 den. 0 (publiziert von P. Bacci in der Rivista dell' Arte III, 167). Der Bildhauer Charigi ist unbekannt.

ORATORIO DELLO SPEDALE DELLA MORTE

204. Hl. Magdalena; eine Tonstatue derselben für den Altar der Kapelle wird 1495 von *Agnolo di Polo* verfertigt: 1495, 12 ottobre. A Agnolo di Polo da Firenze schultore chontanti lib. 9 sol. 19 portò lui iu più volte per resto d' una S.ª Maria Madalena fecie alla chiesa dello Spidale dello Morte, a uscita del c.º y a c. 46. Vgl. P. Bacci, Agnolo di Polo in der Rivista d' Arte III, 168. Ein Vermerk von 1503 (loc. cit. p. 171) erwähnt eine zweite Statue des hl. Antonius, ohne ihren Bildner zu nennen. Die letzte Erwähnung beider datiert von 1609 — seither sind sie verschollen.]

PRATO

DOM SANTO STEFANO

205. Madonna mit Kind, sitzend, lebensgroß, unbemalt (Vasari III, 344: Così fatta senz' altro colore), von *Benedetto da Majano*, bez. und datiert 1480. Bode (Tosc.-W. Text 110): Die nach dem ursprünglichen Orte ihrer Aufstellung unter dem Namen der Madonna dell' Ulivo bekannte Tonstatue der sitzenden Maria mit dem segnenden Kind auf dem Schoße geht auf Benedetto allein zurück und ist ein sehr charakteristisches, anmutiges Werk desselben. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 350a und Phot. Alinari 10054.

ROM

S. MARIA SOPRA MINERVA

206. Kruzifix (in der Seitenkapelle des rechten Querschiffs), Holz, altbemalt, lebensgroß, aus dem Trecento, ohne Grund dem *Giotto* zugeschrieben (Vasari I, 387, nota 2). Venturi (IV, 866): Altri Crocefissi dimostrano la potenza raggiunta nel Trecento nell' espressione della morta dell' Uomo-Dio: quello di S. Maria sopra Minerva attribuito per erronea tradizione a Giotto. Abbildung nicht vorhanden.

S. GIOVANNI IN LATERANO

207. Johannes der Täufer (jetzt in einer Zelle des Chiostro), Holzfigur, 1,6 m hoch, dick mit Ölfarbe überzogen; von den Guiden des Seicento als Werk Donatellos gepriesen, unseres Erachtens die Arbeit eines Bildners aus *A. Sansovinos Nachfolge* um die Mitte des Cinquecento (man vergleiche seine Täuferstatuen an S. Giovanni zu Florenz und im Dom von Genua). Gnoli (Arch. stor. dell' arte I, 28ff.): Nella serie dei San Giovanni di Donatello non c' è posto per la figura ideale di questo nuovo San Giovanni dalla testa chiomata del Giove omerico, dalle spalle atletiche, dal vigoroso torace .... E non solo quelle dell' arte donatelliana, ma neppure è possibile riconoscervi le qualità caratteristiche del suo tempo. Schubring (Donatello, Stuttgart 1907, S. 202): Jedenfalls gehört diese Holzfigur ins XV. Jahrhundert, und zwar in die erste Hälfte; denn eine spätere Zeit hätte an dieser Stelle (sie stand bis 1772 im lateranensischen Baptisterium) sich nie mit einer Holzstatue begnügt. Möglicherweise haben wir eine sienesische Arbeit vor uns. Abgebildet im Arch. stor. d. a. I, 29 und bei Schubring a. a. O. S. 182.

SAN GODENZO

(über Dicomano an der Straße gelegen, die aus dem Val di Sieve nach Forlì führt)

BADIA

208. Hl. Sebastian, lebensgroße Holzstatue, in alter Originalbemalung, wohlerhalten, es fehlt bloß der Baumstamm, an den der Heilige gefesselt war, von *Baccio da Montelupo* 1506 gearbeitet, das einzige erhaltene der vielen Holzbildwerke, die der Meister für die Abtei geliefert hat (s. den von uns darüber veröffentlichten Urkundenbeleg in Miscellanea d' Arte I 1903, p. 67). Die Statue wurde 1908 von Giov. Poggi in der Krypta der Kirche aufgefunden und von ihm in der Rivista d' Arte VI 1909, p. 133 besprochen und abgebildet. »La pura eleganza della linea ricorda ancora le sobrie sculture del Quattrocento, sulle quali Baccio si educò e formò. Ma, chi attentamente osservi noterà anche altri caratteri che accennano ad un' arte più sviluppata e matura.«

SAN MINIATO AL TEDESCO

ORATORIO DELLA MISERICORIA

209. Kruzifixus mit Maria und Johannes zur Seite, lebensgroße Tongruppe, leider modern schlecht bemalt, das archaistische Werk eines *Provinzkünstlers*, frühestens vom *Ende des Trecento.* H. Mackowsky (Zeitschrift f. bild. Kunst 1903, S. 223): Das geringe Verständnis des Nackten, die nebeneinander genagelten Füße, die byzantinisch steil herabhängenden Falten möchte man einer besonders frühen Zeit zuweisen. Doch überzeugt der Ausdruck der Gesichter, daß wir es nur mit einem rückständigen Provinzkünstler zu tun haben. Wir würden fehlgehen, setzten wir die Arbeit vor das XIV. Jahrhundert, ja, ich meine, daß sie sogar an den Anfang des XV. gehört. Abbildung a. a. O. S. 223.

SAN QUIRICO

SIGNOR BUONCRISTIANI

210. Madonna mit Kind, sitzend, bemalte Holzstatuette, etwa 0,4 m hoch, ein Frühwerk *Andrea Sansovinos*, wie der Vergleich mit seiner kleinen Tonmadonna im Museo Nazionale (s. oben) beweist; Stil und Motiv sind genau die gleichen, nur sitzt das Kind (in gleicher gelöster Lage) auf dem rechten Knie der Mutter, die ihre Brust entblöst, um sie ihm zu reichen. Abgebildet in Corrado Ricci, La Mostra dell' arte antica senese, Bergamo 1904, Fig. 126 (im Katalog der Ausstellung ist sie nicht aufgeführt)[1]). Bisher nicht beachtet.

SEVILLA

MUSEUM

211. Hl. Hieronymus, überlebensgroße, kniende, nackte Tonfigur, von *Pietro Torrigiano* während seines Aufenthaltes in Spanien (1520—28) für das Hierosolymitenkloster in Sevilla gearbeitet (Vasari IV, 262). C. Justi (Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1906, S. 273, wo Nachrichten darüber und eine Würdigung des Werkes enthalten sind): Das lebensvolle Antlitz — es scheint Porträt — erbaute die Mönche; der plastische Wurf, der wohlberechnete Kontrapost, das Verständnis des verschlungenen Gefüges von Form und Bewegung war für die Männer von Fach eine Offenbarung. Abbildung: Phot. H. Lévy (Paris, 44, rue Letellier) Nr. 478 und Jahrbuch 1906, S. 274.

212. Madonna mit Kind, lebensgroße, sitzende Tonfigur, ebenfalls von *Torrigiano* für das gleiche Kloster verfertigt (Vasari IV, 262). C. Justi (Jahrbuch 1906, S. 275): Das Motiv der hochthronenden, in Frontansicht den Blick in die Tiefe richtenden Gestalt erinnert an Michelangelos Madonna von Brügge. Abbildungen: Phot. H. Lévy Nr. 479 und im Jahrbuch 1906, S. 276[2]).

VENEDIG

S. MARIA DEI FRARI (2. Kapelle links vom Chor)

213. Johannes der Täufer, lebensgroße, altbemalte Holzstatue von *Donatello*. Bode (Tosc.-W. Text 37): In Venedig besitzt die Chiesa dei Frari die bemalte Holzstatue des Täufers, welche zweifellos während Donatellos Aufenthalt in Padua entstand. A. G. Meyer (Donatello, Leipzig 1903, S. 104): Die Auffassung ähnelt der des Johannes von Orvieto im Berliner Museum. Fr. Schottmüller (Donatello, München 1904, S. 68): Im Wüstenprediger von Venedig, 1451 gearbeitet, dasselbe Streben, das Bewegungsmotiv durch Fell und Mantel hindurch klar zu zeigen. Vielleicht kam dadurch eine gewisse Eckigkeit in die Figur. Schülerhilfe ist auch hier unverkennbar. Venturi (Storia dell' Arte VI, 338): È una debole statua intagliata con la cooperazione di qualche seguace (p. 450): probabilmente di Giovanni da Pisa. Schubring (Donatello, Stuttgart 1907, S. 136 u. 200): Die Holzfigur des Täufers in den Frari von 1451 wirkt nur richtig in dem großen goldenen Altar der Lombardi. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 132 a; Phot. Alinari 12457 und danach bei A. G. Meyer und Schubring.

---

[1]) Ein in seiner Qualität geringes Relief, das die Madonna von San Quirico genau kopiert, besitzt das Museo civico in Padua.

[2]) Außer den obigen zwei Tonbildwerken führt Vasari noch ein Kruzifix in Terrakotta an, »che è la più mirabile cosa che sia in tutta la Spagna«, und ein zweites für die Hierosolymitenmönche gearbeitetes; über deren Verbleib ist nichts bekannt. Im allgemeinen hebt er die Geschicklichkeit Torrigianos als Ton- und Holzbildner hervor (loc. cit. p. 259 e 260). Vgl. auch Repert. f. Kunstwiss. XXXI, S. 296.

LOGGIETTA AM CAMPANILE (Altar der Kapelle)

214. Madonna mit Kind und Täuferknaben, sitzend, lebensgroß, vergoldet, von *Jacopo Sansovino* (bez.), um 1550. Burckhardt (1. Aufl. des Cicerone): Verkleistert, bestäubt, verstümmelt und von jeher etwas manieriert in den Formen, ist die Gruppe doch immer von einem liebenswürdigen Gedanken belebt. Abbildung: Phot. Alinari 12537 a.

VERONA

S. ANASTASIA (CAPP. PELLEGRINI)

215. Einzelgestalten des Täufers, des Erzengels Michael, des Apostels Johannes, des knienden Stifters u. a. m. in den Nischen zu Seiten der Reliefs aus der Geschichte Christi; halb- bzw. lebensgroß, unbemalt, zwischen 1420 und 1430 vom »*Meister der Pellegrinikapelle Nr. I*« geschaffen [1]). Vgl. die grundlegenden Ausführungen Bodes in den Ital. Bildhauern, Berlin 1887, S. 58—68 (s. auch Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. VI, 170—178) sowie G. A. Meyer, Das venezianische Grabdenkmal, im Jahrbuch X, 100. Fr. Schottmüller (Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 1908, S. 455): Den sogenannten Pellegrinimeister hielt man für einen Toskaner, hat ihn sogar ungerechtfertigterweise mit Rosso Fiorentino identifiziert. Er ist vielmehr als Oberitaliener anzusehen, und es gehört ihm nur der kleinste Teil der einst für ihn in Anspruch genommenen Werke (Madonnenaltäre in Berlin und London, Altar im Dom von Modena, Grabmal Royzelli in Arezzo). Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 22 und 23 und Phot. Alinari 18842—48.

VOLTERRA

CAPP. DI S. BARBERA [2])

216. Hl. Barbara, lebensgroß, bemalt, ihr Emblem (den Turm) in der Rechten, von einem Florentiner Bildner der *Nachfolge Andrea Pisanos*, der indes vom Einfluß Orcagnas auch nicht völlig frei geblieben ist, aus der *zweiten Hälfte des Trecento*. Man vergleiche unsere Statue mit dem segnenden Christus Andreas im Museo dell' Opera, mit einigen der 7 freien Künste am Campanile (namentlich der Rhetorik und Geometrie) und andererseits wieder — was den Kopftypus betrifft — mit der Statuette des hl. Michael aus Orcagnas Schule im Museo nazionale (Alinari Nr. 2722) sowie manchen der allerdings späteren Tugendreliefs von Giov. d' Ambrogio an der Loggia dei Lanzi. Abbildung: Photographie eines Lokalphotographen in Volterra. Bisher unbeachtet.

WIEN

SAMMLUNG BENDA

217. Putto mit Früchten, etwa 0,5 m hoch, unbemalt, aus der *Werkstatt A. Verrocchios*. Bode (Tosc.-W. Text 148): Sehr anmutige, dem Meister selbst sehr nahestehende Putten sind der Knabe mit Früchten in der Sammlung Benda . . . Abbildung: Tosc.-W. Taf. 462 a.

---

[1]) Die Kapelle wurde wahrscheinlich von Tommaso, dem Sohne des bald nach 1416 verstorbenen Giovanni Pellegrini (dies ist der kniende Stifter) ausgeschmückt (vgl. Cipolla, Ricerche storiche sulla chiesa di S. Anastasia, im Archivio veneto, 1880 I, p. 234).

[2]) Die Kapelle liegt der Kirche S. Agostino auf Piazza Venti Settembre benachbart, ist Eigentum der Familie Leonori-Cecina, aber seit langem säkularisiert und dient gegenwärtig als Holzmagazin.

SAMMLUNG DES FÜRSTEN LIECHTENSTEIN

218. Madonna mit Kind, sitzend, 0,45 m hoch, bemalt, von *Benedetto da Majano*, zwischen die Madonnenstatuetten Kat. 89D und Kabinett Simon Nr. 23 im Berliner Museum einzureihen; vgl. das oben über beide Ausgeführte. Abbildung: Tosc.-W. Taf. 352a.

219. Keuschheit und Glaube, mit Einhorn bzw. Kelch, sitzend, etwa 0,20 m hoch, altbemalt, Jugendarbeiten *Benedettos da Majano*. Abgebildet im Tosc.-W. Taf. 360a und c.

220. Hl. Katharina, sitzend, etwa drittel lebensgroß, bemalt, im Typus dem Lorenzo di Credi sehr nahestehend, von einem unbekannten Florentiner Bildner, *Ende des Quattrocento*. Abbildung fehlt; bisher unbeachtet.



Fig. 11. Kolossalstatue des Erzengels Michael bei Stef. Bardini in Florenz (II, 139)

SAMMLUNG MILLER V. AICHHOLZ

221. Venus, völlig nackte Holzstatuette, 0,32 m hoch, unbemalt, beide Vorderarme abgebrochen, *frühes Cinquecento* (vor Giov. Bologna). Bisher unbeachtet. Abgebildet bei J. Leisching, Figurale Holzplastik I. Bd., Wien 1908, Taf. LXVI Nr. 139 und 141.

SAMMLUNG BARON TUCHER

222. Madonna mit Kind, Halbfigur, 0,70 m hoch, mit Spuren von Bemalung und Vergoldung, aus dem Florentiner Kunsthandel (Volpi), 1897 erworben, vom »*Meister der Pellegrinikapelle Nr. IV*«, dem dazu die Arbeit eines Vorgängers, das Hochrelief 109C im Berliner Museum (Tosc.-W. Taf. 30b) vom »Meister der Pellegrinikapelle Nr. II« als (nur unwesentlich verändertes) Vorbild diente. — Ein zweites Exemplar unseres Stückes kam 1902 als Geschenk von Me. André ins Louvre (s. oben unter Paris). Abbildung s. Fig. 13.

SAMMLUNG GRAF WILCZEK (auf Schloß Kreuzenstein)

223. Moses, Holzstatue, 1,10 m hoch, bemalt, in der Linken die Gesetzestafeln haltend (der rechte Vorderarm abgebrochen). *Frühes Trecento* (um 1330), etwa dem Stil der Figuren des *Paolo di mastro Giovanni* von Porta Romana (jetzt im Museo nazionale, s. Katalog S. 45) verwandt. Bisher unbeachtet. Abgebildet bei J. Leisching, Figurale Holzplastik I. Bd., Wien 1908, Taf. LIV Nr. 113.

III. SIENESER SCHULE

AQUILA

SAN VITTORINO

1. Weibliche Heilige (S. Caterina?), Holz, mit Stucküberzug, etwa halblebensgroß, altbemalt und vergoldet (die Haare), aus *der ersten Hälfte des Trecento*, Erhaltung läßt viel zu wünschen übrig. Venturi (IV, 866): La graziosa statuetta richiama l' arte di *Tino di Camaino*; ella ha l' eleganza senese delle figure delle Virtù, che si vedono nei monumenti angioini di Tino a Napoli. Abbildung: Venturi IV, 867.

AREZZO

DOM S. DONATO

2. Madonna in trono mit den Heiligen Gregor und Donatus in der Lünette des Portals zum rechten Seitenschiff, lebensgroß, unbemalt, sehr verwittert, traditionell (Vasari II, 137) dem Niccolò Lamberti zugeschrieben, unseres Erachtens aber die Arbeit eines viel geringeren *Lokalkünstlers* vom *Ausgang des Trecento*, der von sienesischen Einflüssen bestimmt ist. Lambertis authentische Florentiner Arbeiten zeigen ganz verschiedenen Charakter und namentlich auch völlig verschiedenen physiognomischen Typus. A. Schmarsow (Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsammi. VIII, 145) tritt für Lamberti ein, bemerkt indes auch, daß »die Eigenart dieser Figuren von dem florentinischen Typus abweicht und sich dem sienesischen nähert«. Venturi (IV, 388): Nella lunetta ritenuta dal nobilissimo Nicola d' Arezzo si vede piuttosto ... la maniera di Agostino di Ventura da Siena e de' suoi soci. Abbildung: Phot. Alinari 9680.

ASCIANO

S. FRANCESCO IN CHIUSURI

3. Verkündigungsgruppe, Holz, lebensgroß, die alte besonders schöne Polychromierung (der Engel weiß mit goldnem Orfrois, die Madonna in rotem Kleid und grünem, mit Gold geschmücktem Gürtel) vollkommen erhalten bis auf das modern schlecht übermalte Gesicht des Engels, den überdies die formrohen Flügel aus dem Settecento verunstalten; nach dem Vorbild pisanischer Arbeiten (vgl. namentlich die Annunziation im Louvre Nr. 336 u. 337), aber mit entschiedenem Einschlag sienesischen Formengefühls und Empfindens im *ersten Viertel des Quattrocento* geschaffen. D'Achiardi (L'Arte VII, 372): Il gruppo dell' Annunziazione di S. Francesco nella figura della Vergine ci offre uno dei più fini e più gentili esemplari di questo tipo (pisano-fiorentino-senese) ... Anche qui lo spirito del Quattrocento penetra rarrivando le forme e dando alla scena sacra il carattere della scena di genere ... Maria non si ripiega umile e dimessa, ma si atteggia lievemente ad un sorriso che anima i lineamenti rotondetti e grassocci del suo volto giovanile. Ambedue statue tengono ancora delle forme trecentesche nella grazia dei corpi flessuosi e nel piegare delle vesti, ma la testa della vergine, e un certo spirito popolarmente vivace che informa la composizione, mostrano chiaramente che già siamo all' alba del nuovo secolo. Schubring (Repert. f. Kunstw. XXVII, 473): Die zwei kindlich munteren Verkündigungsfiguren aus Chiusuri scheinen mir ebenfalls ein Werk Martinos [di Bartolommeo Bolgarini, des präsumtiven Schöpfers der Verkündigung in der Collegiata zu San Gimignano]. Abbildung: Phot. Alinari 18960, Schubring, Plastik Sienas S. 48.

4. S. Antonius Abbas, lebensgroße Holzfigur, modern schlecht bemalt, die geringe Arbeit eines *Vecchiettaschülers*, der sich mit sehr wenig Können enge an ähnliche Statuen des Meisters anschließt (in der Misericordia und S. Antonio zu Siena, s. weiter unten). Bisher nicht beachtet. Abbildung fehlt.

BERLIN

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

5. Kruzifixus (Kat. Nr. 241), Holz, 0,42 m hoch, Arme, Füße und Nimbus, die besonders gearbeitet und mit Dübeln an den Körper angesetzt waren, fehlen, 1905 als anonymes Geschenk erworben. Eine Arbeit der Sieneser Gotik, *im Charakter Giovanni Pisanos*, um die Mitte des Trecento (Jahrbuch 1905, S. LXXX). Abbildung fehlt.

BOLSENA

S. CRISTINA

6. Hl. Cristina, Holz, 1,4 m hoch, modern schreiend bemalt und vergoldet, vom *Beginn des Quattrocento*, anmutig bewegt, etwa im Stil der Verkündigung in Asciano. Bisher unbeachtet, Abbildung nicht vorhanden [1]).

BUDAPEST

MUSEUM DER SCHÖNEN KÜNSTE [2])

7. Madonna mit Kind (Inventar Nr. 1178), sitzend, Holz, 0,38 m hoch, bemalt, vom *Ende des Quattrocento*; die Rechte erhoben, mit der Linken das auf ihrem linken Schenkel sitzende Christkind umfassend, das in seiner Linken ein Buch hält. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

8. Mädchenstatue (Lea oder hl. Dorothea?, Inventar Nr. 1185), Holz, bemalt, 0,67 m hoch, vom *Ende des Quattrocento*; die Rechte erhoben, in der Linken ein Blumenkörbchen haltend, das mit einem Zipfel ihres Brokatmantels zugedeckt ist. Am Sockel ein Zettel mit den Versen aus Dantes Purgatorium (27. Gesang):

Sappia qualunque 'l mio nome dimanda
Chi mi son Lia e vo movendo 'ntorno
Le belle mani a farmi una ghirlanda.

Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

9. Engel Gabriel (Inventar Nr. 1190), 1,6 m hoch, neubemalt, umbro-sienesisch, vom *Beginn des Cinquecento* (im Inventar als »florentinisch« bezeichnet). Bisher unbeachtet, Abbildung s. Fig. 14.

10. Madonna mit Kind (Inventar Nr. 1177), vergoldete Stuckfigur, 0,63 m hoch. Die Taufe des Inventars auf *Domenico Beccafumi* ist nicht unwahrscheinlich; jedenfalls gehört das Stück der ersten Hälfte des Cinquecento an. Die Jungfrau umfaßt mit ihrer Rechten das auf ihrem rechten, auf einem Postament ruhenden erhobenen Bein stehende Christkind, indem sie mit der Linken dessen linken Fuß faßt; ein Schleiertuch bedeckt Haupt und Schultern der Madonna, das Kind ist mit einem Hemd bekleidet. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

---

[1]) Nach Angabe von Graf Carlo Gamba.

[2]) Zu den hier verzeichneten Bildwerken vergleiche man das in der Anmerkung zu den Bildwerken der Florentiner Schule im Budapester Museum der schönen Künste Bemerkte.

CASTEL FIORENTINO

(im Val di Pesa)

S. CHIARA

11. Verkündigungsgruppe, Holz, unterlebensgroß, modern bemalt, aus dem *ersten Viertel des Quattrocento*, im Stil der Verkündigung von S. Gimignano am nächsten stehend, nur von gedrungeneren Verhältnissen und roherer Formenbehandlung. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt [1].

EMPOLI

DOMMUSEUM

12. Madonna in trono mit vier Heiligen, lebensgroß, bemalt, von einem *unbekannten Cinquecentisten* um 1530, mit Unrecht dem Cieco da Gambassi zugeschrieben, mit dessen beglaubigten Arbeiten (Vivaldo, S. Giovanni Valdarno, Osservanza zu Siena) sie nichts gemein hat. Giglioli (Empoli artistica, Firenze 1906, p. 58): L' esecuzione è grossolana, ma non priva di una certa larghezza nel panneggiato. Abbildung: Phot. Alinari 10122.

FLORENZ

BARGELLO (MUSEO NAZIONALE)

13. Hl. Nikolaus von Bari, Holzfigur, fast lebensgroß, im Bischofsornat, sehr fein, umbro-sienesisch, alte Bemalung und Vergoldung ziemlich gut erhalten (an der Stola Heiligengestalten im Stil Taddeos di Bartolo), zu *Ende des Trecento* oder im *Beginn des Quattrocento* entstanden, aus Aquila stammend, 1908 vom Antiquar Bardini für das Museum angekauft. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

14. Sitzende weibliche Figur (Sibylle oder eine der Frauen aus einer Presepiogruppe), unterlebensgroß, Holz, bemalt, 1904 im Sieneser Kunsthandel erworben, von *unbekanntem Meister, erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.* Supino: Conserva molte impronte del secolo XIV, massime nell' intensità dell' espressione e nella violenza della posa che fa pensare alle figure di Ambrogio Lorenzetti. D' Achiardi (L' Arte VII, 372): Mostra essa di attaccarsi alle ultime forme dell' arte pisana per il suo atteggiamento, a dire il vero, assai strano in una rappresentazione dell' Annunziata . . . Certo si è che per i lineamenti aristocratici e gentili della faccia, dagli occhi allungati, del naso sottile, dalla bocca piccolossima, dal mento solcato da una forte infossatura, per l' espressione e per la nobiltà dell' insieme, essa è degna di occupare un posto eminente fra le opere di simil genere. Schubring (Die Plastik Sienas, Berlin 1907, S. 50): Nicht recht unterzubringen weiß ich in dieser Reihe [der sienesischen Annunziaten] die Figur einer sitzenden Frau im Bargello . . . Die Formensprache weist auf eine ziemlich frühe Zeit, um 1430. Bisher habe ich keine Sieneser Plastik gefunden, die mit dieser verwandt ist. Abbildungen: Phot. Alinari 20381; Schubring a. a. O. S. 49.

SAMMLUNG HERBERT HORNE

15. Hl. Paulus, Holz, etwa dreiviertellebensgroß, mit Spuren alter Bemalung, vom Wurmfraß arg mitgenommen, aus einer Kirche von Castiglion fiorentino stammend, 1907 erworben, eine Arbeit *Lor. Vecchiettas*, die mit seiner Marmorstatue des Heiligen an der Loggia dei Nobili zu Siena im Motiv und Stilcharakter übereinstimmt. Bisher nicht bekannt, Abbildung nicht vorhanden.

---

[1]) Nach Angabe von Conte Carlo Gamba.

FOJANO

S. GIOVANNI BATTISTA (PIEVE O PREPOSITURA)

16. Johannes der Täufer, Holz, lebensgroß, vergoldet, von *Lor. Vecchietta*, eines seiner eindrucksvollsten Werke. Schubring (Die Plastik Sienas S. 98): Zweifellos hat hier Donatello das Vorbild gegeben, das in Holz nachgebildet wurde. Abbildung: Phot. Burton und danach bei Schubring a. a. O. S. 98.

FRANKFURT A. M.

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

17. Weibliche Heilige (Maria?), Holz, lebensgroß, sehr gut erhaltene Polychromie, 1907 in Perugia erworben, *umbro-sienesisch vom Ende des Trecento*. Bisher unbesprochen, Abbildung s. Fig. 15 [1]).

18. Johannes der Täufer, Holz, halblebensgroß, in prachtvoller Polychromie, 1907 in Siena gekauft, in Stil und Auffassung *sienesisch*; das Hagere, Asketische der Formengebung verweist die Figur unter den Einfluß Donatellos, die feine Durchbildung ihre Entstehung nicht vor die *Mitte des Quattrocento*; ihr Meister läßt sich nicht einmal annähernd bestimmen. Bisher unbesprochen, Abbildung s. Fig. 16 [1]).

LONDON

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

19. Beweinungsgruppe (Nr. 409; 1889), 0,85 m hoch, 1,45 m lang, halblebensgroße Figuren, in einzelnen Partien glasiert, zumeist aber nur — modern — bemalt, 1889 in Siena von Lombardi erworben, im Museum auf »Giovanni della Robbia or his bottega« getauft, unseres Erachtens das Werk eines *sienesischen Robbianachfolgers* um 1530—40, der weder mit Cozzarelli (ihm war die Gruppe in Siena zugeschrieben) noch mit dem Cieco da Gambassi (geb. 1630) etwas gemein hat. Schubring (Luca della Robbia, S. 142): Eine Gruppe dieser Art, eine Arbeit des Cozzarellischülers (!) Cieco da Gambassi, ist vor einigen Jahren von Siena nach England gekommen. Abbildung: Phot. Lombardi 1136 und danach bei Schubring a. a. O. S. 137.

MASSA MARITIMA

DOM S. CERBONE (UNTERKIRCHE)

20. Zwei Leuchterengel, Holz, halblebensgroß, vergoldet, aus dem *Beginn des Quattrocento*, eine Arbeit des gleichen *Lokalkünstlers*, dem wir die Lünette am Seitenschiffportal des Doms zu Arezzo zuschreiben (s. oben). Die physiognomische Ähnlichkeit und Haarbehandlung ist der bei den beiden Engeln in der Lünette so absolut analog, daß an der Identität des Autors beider Werke nicht gezweifelt werden kann, nur mögen die Engel in Massa Maritima etwas später — im Beginn des Quattrocento — entstanden sein. Abbildung: Phot. Lombardi 2966.

MONTALCINO

S. ANTONIO ABBATE (COMPAGNIA DI)

21. Verkündigungsgruppe, Holz, überlebensgroß, in ursprünglicher, wenn auch durch Abblätterung vielfach beschädigter Polychromie (die Flügel des Engels aus der Zeit des Barocks), laut Inschrift eine Stiftung der Schuhmacherzunft vom Jahre 1369

---

[1]) Laut Angaben des Herrn Direktors Swarzenski, dem auch die photographischen Nachbildungen verdankt werden.



Fig. 11 a. Madonna vom Meister der unartigen Kinder bei Stef. Bardini (II, 141)

und 1370, geschnitzt und bemalt von *Angelus*[1]), ein Werk provinzieller Kunst von vielfach noch beschränktem Können, doch reizvoller Befangenheit. D' Achiardi (L' Arte VII, 370): Tanto l' Angelo che la Vergine hanno forme esageratamente allungate e strette, e solo dalle vesti rivelano nel rozzo intagliatore una certa conoscenza benchè assai limitata, dell' esigenze plastiche. Schubring (Die Plastik Sienas S. 39): Beide Figuren ganz schlank und elastisch; alles ist konzentriert auf die Bewegung je eines Armes, wovon der eine vornehm gehoben, der andere eilig vorgehalten wird. Abbildungen: Phot. Lombardi 2878 u. 2879 und Luciani (in Montalcino), danach bei C. Ricci, Mostra dell' arte antica senese 1904, fig. 109, D' Achiardi loc. cit. p. 371 und Schubring a. a. O. S. 11.

CORPUS DOMINI (COMPAGNIA DI)

22. Verkündigungsgruppe, Holz, lebensgroß, in ursprünglicher, bis auf einige Abblätterungen gut erhaltener Bemalung und Vergoldung (Haare), die Arbeit eines viel begabteren Künstlers vom *Ende des Trecento.* D' Achiardi (L' Arte VII, 330): Le figure, dalle dimensioni maggiori del vero, dalle proporzioni tozze e corte, hanno un' espressione grave e triste nelle teste grandi e pesanti. Questi difetti sono in parte compensati da una certa solennità ieratica, da una maestosa compunzione e dal lusso decorativo dei loro abbigliamenti. Schubring (a. a. O. S. 39): Etwas später, schwerer und plumper im Aufbau, aber namentlich in der Madonna von intimstem Reiz. Abbildungen: Phot. Lombardi 2882 und Luciani; danach bei C. Ricci a. a. O. Fig. 110.

S. PIETRO

23. Hl. Petrus, Holz, etwa halblebensgroß, sitzend, in alter, vielfach beschädigter Bemalung, im Pontifikalgewande, die Schlüssel in der einen Hand, die andere segnend erhoben, von der *Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert.* D' Achiardi (loc. cit. p. 370): Di un pregio assai superiore è un' altra statua, rappresentante S. Pietro; essa pure appartiene a questa florida produzione senese della fine del sec. XIV° e dei primi anni del XV°. Ancora una certa stilizzazione apparisce nelle pieghe, curveggianti alla gotica, ma nel complesso possiamo dire di trovarci dinanzi ad una delle ultime manifestazioni dello spirito trecentesco. Abbildung fehlt.

[1]) Die Inschrift am Sockel der Madonna lautet: A. D. M. CCC. LXVIIII l' arte de' calzolari feceno fare questa figura a tempo d' Agnolino Rectore, diejenige am Sockel des Engels: Angielus sculpsit et pinsit a tempo di Tofo Bartalini Rectore M. CCCLXX. Questo Agnolo fece fare l'arte dei calzolari.

S. SIGISMONDO

24. Madonna mit Kind, Holz, lebensgroß, die alte Bemalung (rotes Kleid, blauer Mantel) vielfach beschädigt, im Stil der Maria aus der Verkündigungsgruppe in S. Antonio, immerhin freier und bewegter. Abgebildet bei C. Ricci a. a. O. Fig. 111. — In der Literatur nicht beachtet.

SEMINARIO VESCOVILE

25. Johannes der Evangelist, Holz, 1,52 m hoch, bemalt, vom *Ausgang des Trecento* oder *Beginn des Quattrocento*, unbedeutend. Venturi (Storia dell' Arte VI, 122, nota 3): E probabile che a *Turino di Sano* appartenga una statua in legno di S. Giovanni Battista esistente nel Seminario vescovile di Montalcino. Abbildung bei C. Ricci a. a. O. Fig. 115.

MONTEMERANO

(2 Meilen westlich von Pitigliano)

S. GIORGIO

26. Mariä Himmelfahrt, Holzskulptur in Hochrelief, 1,80 m hoch, 1,30 m breit, die alte Bemalung und Vergoldung fast verloren und geschwärzt, die Gesichter teilweise neu überstrichen — das Werk eines *Provinzialkünstlers* aus der *zweiten Hälfte des Quattrocento* (auf einen der zu dieser Zeit in Siena tätigen bekannten Bildner läßt es sich seinem Stile nach nicht zurückführen). Er hat sich dabei die gemalten Himmelfahrtstafeln zum Vorbild genommen, die in Siena seit den Lorenzetti beliebt waren [1]). Benv. di Giovanni hat in seinen Bildern Köpfe von annähernder physiognomischer Ähnlichkeit und analoger Haarfrisur, aber verschiedenem Faltenwurf. Vgl. auch die Madonna Matteos di Giovanni im Dom von Grosseto, abgebildet in der Rassegna d' Arte 1906, S. 110. Abbildung: Phot. Adriani in Grosseto und danach in der Rassegna d' Arte 1907, S. 66, wo unser Werk zuerst von C. A. Nicolosi publiziert wurde.

MONTERONI

(in der Nähe von Siena)

S. GIOVANNI BATTISTA A CORSANO

27. Hl. Agatha. F. Brogi (Inventario generale degli oggetti d' arte della provincia di Siena. Siena 1867, p. 357) sagt über diese Statue: Statua di grandezza naturale in creta e colorata, discretamente conservata; sec. XVI°, *Giacomo Cozzarelli.* Uns ist sie unbekannt geblieben. Abbildung nicht vorhanden.

MONTE SAN SAVINO

S. CHIARA (Kapelle links vom Eingang)

28. Madonna mit Kind, sitzende Holzfigur, unterlebensgroß, bemalt, ein geringes Werk der Provinzialskulptur vom *Ende des Trecento.* Bisher nicht beachtet. Abbildung nicht vorhanden.

NARNI

DOM (S. GIOVENALE)

29. S. Antonius Abbas, sitzende überlebensgroße Holzstatue, bemalt, von *Lor. Vecchietta,* bez. und datiert 1475. Schubring (Die Plastik Sienas S. 97): Auffallend schwer und klotzig, namentlich der Mantel bildet ein ungewöhnlich starkes

[1]) Man vergleiche hierzu die treffenden Ausführungen über die Darstellung der Assunta durch die sienesischen Maler bei Schubring, Die Plastik Sienas, Berlin 1907, S. 86 und 218.

Gewoge. Der Ausdruck ist sehr allgemein im Sinne von Patriarch. Bode (Tosc.-W. S. 159): Dies [d. h. daß sie schwächlich in der Haltung, unbedeutend im Ausdruck und übertrieben sorgfältig in der Durchbildung] gilt mehr oder weniger von allen größeren Charakterfiguren Vecchiettas: von den beiden bemalten Holzstatuen zu Narni ... Abbildungen: Phot. Alinari 4919; Tosc.-W. Taf. 492a; Schubring a. a. O. S. 96.

S. BERNARDINO

30. Hl. Bernardin, Holz, lebensgroß, bemalt, von *Lor. Vecchietta*, bez. Bode (Tosc.-W. S. 159): s. oben. Schubring (a. a. O. S. 97): Dagegen ist der schlanke, stehende Bernardino sehr gut und zart charakterisiert durch Hagerkeit, hohle Wangen, brennenden Blick und nervöse Finger, die kaum die schwere IHS-Tafel halten können. Abbildungen: Phot. Alinari 4910; Tosc.-W. Taf. 492c und Schubring S. 97.

NEAPEL

S. MARIA DONNA REGINA (Gang zur Sakristei)

31. Kruzifix, Holz, etwas überlebensgroß, bemalt, von einem unbekannten *Sieneser Künstler, um 1350.* Venturi (IV, 866): Il Crocefisso riflette la purezza nobilissima di Simone Martini e dimostra la potenza raggiunta nel Trecento nell' espressione della morte dell' Uomo-Dio. Abbildung fehlt.

ORVIETO

DOM (S. MARIA)

32. Zwei Kruzifixe (in der Sakristei), Holz, lebensgroß, bemalt, beide von *Niccolò di Nuto* (*Nuzzo*) *von Siena*, einem der Hauptgehilfen Lor. Maitanis an den Skulpturen der Domfassade und seit 1330 Capomaestro am Dombau. Das eine Kruzifix ist 1339 für den Chor der Kathedrale gearbeitet, das andere aus S. Agostino übertragen, beide von erzwungener Realistik der Formengebung, aber ergreifendem Ausdruck[1]. Von Venturi (IV, 325) bekanntgemacht und abgebildet (nach Aufnahmen des Photographen Sansaini in Orvieto).

S. FRANCESCO

33. Kruzifix, Holz, lebensgroß, bemalt, gleichfalls von *Niccolò di Nuto.* Venturi (IV, 325): I due crocefissi nel Duomo sono appieno corrispondenti a un terzo crocefisso in S. Francesco, con forme che tornano a singolare riscontro con le marmoree della facciata, anche per certi drappi, come veli trasparenti, che coprono il corpo di Cristo dal mezzo in giù. Abbildung fehlt.

S. DOMENICO

34. Kruzifix, Holz, lebensgroß, bemalt, später als die vorbesprochenen. Venturi (IV, 325 n. 1): Oltre questi crocefissi e un terzo in S. Francesco, avvene un quarto che corrisponde in qualche modo a tutti e tre, dai quali deriva, ed è quello che si vede in S. Domenico. Abbildung nicht vorhanden.

[1]) 1339. XVI Aprilis. Quattor lib. solvit magistro Niccole Nuti pro factura et pretio unius ymaginis sive figure de ligno pro coro. Die Holzstatuen der Heiligen Franziskus, Dominikus und Augustinus, die Nuti 1339 für das Gestühl im Chor des Domes ausführte, sind verloren gegangen (Fumi, Il Duomo di Orvieto, Roma 1891, p. 276; Milanesi, Docum. dell' arte senese, vol. I, p. 199 a. a.).

MUSEO MUNICIPALE

35. Segnender Heiland, Holz, sitzende Kolossalfigur, 1,94 m hoch, mit Spuren ehemaliger Bemalung, aus der Chiesa della Congregazione di Carità stammend, *frühes Trecento.* Erwähnt bei Venturi (IV, 866); Abbildung fehlt.



Fig. 11 b. Maria und Johannes d. Ev. (frühes Trecento, florentinisch, II, 141 a)

36. Annunziata, Holz, lebensgroß, von natürlicher dunkler Holzfarbe, geringer und wohl auch früher (etwa gleichzeitig mit den Skulpturen der Domfassade, also nach 1330) als der als Pendant zu ihr aufgestellte Engel Gabriel (s. diesen weiter oben unter »Pisaner Schule«). — D'Achiardi (L'Arte VII, 364): L'Annunziata che fa riscontro

alla figura di Gabriele nello stesso Museo, appartiene ad una mano assai meno felice, come apparisce dalle goffe proporzioni, dalla testa eccessivamente lunga, che s' imposta sulle spalle troppo strette, dai movimenti legati ed impacciati nei grossi panni ... Dalla figura di lei niente traspare della maestà divina e della nobile compunzione che anima la figura di Gabriele. Venturi (IV, 868) sieht darin die Manier von *Agnolo* und *Agostino da Siena,* um 1330 (s. oben unter Pisaner Schule: Orvieto, Engel Gabriel). Abbildung: Phot. Armoni Raffaelli in Orvieto und danach bei Achiardi, loc. cit. p. 365.

PARIS

LOUVRE

37. Madonna mit Kind (Kat. Nr. 411bis), in Nußholz, sitzend, 1,80 m hoch, die alte Bemalung fast unberührt erhalten: granatrotes Kleid, gelblicher Mantel, grünes Futter, Haare und Mantelsaum vergoldet; angeblich aus der Nähe von Borgo Sansepolcro stammend, woher sie nacheinander nach Arezzo, Rom und Bologna gelangte, wo sie 1896 erworben wurde; im Katalog vom Jahre 1897 als »attribué a Jacopo della Quercia« verzeichnet, von André Michel (Monuments et Mémoires, Fondation Piot t. III p. 261) direkt für ihn selbst in Anspruch genommen. Das Schwere, Unbelebte in den Zügen der Jungfrau, das Arrangierte in ihren Gewändern mit den unmäßig tiefgehöhlten Faltenzügen lassen uns einen *Nachfolger Quercias* sehen, der im Grunde dem Federighi nähersteht als ihm und auch von dem Bildner der Statuen in S. Martino, der viel enger dem Meister folgt, verschieden ist. Bode (Tosc.-W. S. 156): Näher (als die Figuren in S. Martino) steht Quercia die imposante Kolossalstatue der Madonna im Louvre, aber auch ihr fehlt sein ernster, träumerischer Ausdruck und die typische allgemeine Bildung, namentlich im Kinde.. Schubring (Plastik Sienas S. 14): Die Madonna im Louvre [die er als Werk Quercias anerkennt] lebt von der Großartigkeit ihres Kleides, nicht ihres Leibes. Abbildungen: Phot. Giraudon 1523; Tosc.W. Taf. 478; A. Michel a. a. O. und Schubring a. a. O. S. 13.

38. Hl. Christoph (Kat. Nr. 464, als Vecchietta verzeichnet), Holzstatue, 1,5 m hoch, altbemalt und vergoldet, unseres Erachtens von *Francesco di Giorgio,* höchstwahrscheinlich für die Capp. Bichi in S. Agostino zu Siena gearbeitet, vor 1498 (vgl. was wir über das Werk in L' Arte X, 222 ff. ausgeführt haben). Courajod (Gaz. d. beaux-arts 1890 I, 395): Les mains, la tête, la ceinture et le mouvement des draperies reproduisent avec la plus complète exactitude un modèle familier à l'artiste [Lor. Vecchietta] que nous connaissons par la figure du s. Pierre de la Loggia de' Nobili. Bode (Tosc.-W. Text 159) gibt die »durch ihre feine Bemalung und einen tüchtigen Naturalismus ausgezeichnete Christophstatue« auch dem Vecchietta. Schubring (Plastik Sienas S. 210): Die Figur ist zweifellos eine Arbeit Cozzarellis; Vecchiettas Name, der bisher vorgeschlagen ist, kommt schon zeitlich nicht in Betracht. Abbildungen: Phot. Giraudon 1726; Tosc.-W. Taf. 492 b; L'Arte X, 223; Schubring a. a. O. S. 211.

39. Engel mit einer Lorbeergirlande in den Händen (Kat. Nr. 340), Tonstatue, etwa dreiviertellebensgroß, mit Spuren der ursprünglichen Vergoldung, erworben 1891, im Katalog der Florentiner Schule zugeschrieben. Das Schwankende der Stellung, der nach innen gewandte, verschleierte Blick, die dürftigen Schultern, die parallelen Faltenzüge der Gewandung, die langherabwallenden Locken, die zierlichen Sandalen lassen uns hier eine Arbeit *Cozzarellis* sehen, wie besonders der Vergleich mit seinem hl. Nikolaus in S. Agostino, dem hl. Sigismund im Carmine und dem knienden

Evangelisten Johannes im Museo dell' Opera ergibt (s. unter Siena). Eine unwesentlich veränderte Replik unseres Werkes besitzt das Museum zu Birmingham. Bisher literarisch nicht beachtet. Abbildung: Phot. Giraudon 1727.

MUSÉE CLUNY

39a. Madonna und Johannes d. Ev., altbemalte und vergoldete Holzstatuen, 1,70 m hoch, die Seitenfiguren zu einem Kruzifix, im Katalog (Nr. 726 und 727) als »Art italien, XIIIe siècle« bezeichnet. Wir sehen darin noch von den Traditionen der romanischen Kunst befangene Schöpfungen *umbro-sienesischer Herkunft* von der Wende des XIII. zum XIV. Jahrhundert. Bisher unbeachtet; Abbildungen: Photogr. Alinari 25216 und 25217.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS (im Pavillon Marsan des Louvre)

40. Weibliche liegende Figur, lebensgroße Holzstatue, von Bardini erworben, der sie in Faenza gekauft hatte; die alte Bemalung und Vergoldung recht beschädigt, aus der *ersten Hälfte des Quattrocento* von einem nicht näher zu bestimmenden, mittelmäßigen Künstler stammend. In Nachahmung des Motivs der Ilaria del Carretto offenbar als Grabstatue geschaffen und als solche die einzige mir bekannte Holzskulptur. Ungenügende Abbildung in der Gazette des beaux-arts 1908 II, p. 409, etwas bessere in L. Metman et G. Brière, Le Musée des arts décoratifs, Le Bois, 1e partie, Paris 1906, planche XIX no 81 (ohne jeden Text). Bisher nicht beachtet.

POGGIBONSI

S. LORENZO

41. S. Antonius Abbas (3. Altar links), Holz, lebensgroß, bemalt (laut Angabe von Brogi, Inventario, ecc. p. 415). Abbildung nicht vorhanden.

S. LUCCHESE (ÜBER POGGIBONSI)

42. Madonna mit Kind (4. Altar links), Holzstatue in zwei Drittel Lebensgröße, Bemalung modern schlecht erneuert, aus dem *Beginn des Quattrocento*, hat viel Stilähnlichkeit mit der Annunziata in der Collegiata von San Gimignano. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

43. Hl. Antonius von Padua (4. Altar rechts), Holzstatue, bemalt (Brogi loc. cit. p. 420.

RECANATI

MUNICIPIO

44. Hl. Augustinus, der den zu seinen Füßen knienden vier Mönchen die Ordensregel überreicht, Hochrelief, 1,45 m hoch, 0,7 m breit. Überrest des Chorgestühls aus der Kirche S. Agostino, datiert 1395, bezeichnet Ludovicus de Senis [1]). Es ist dies *Lodovico di Magno*, und dies seine einzige bezeugte Arbeit (vgl. Lusini, Dell' arte del legname im Bullet. sanese 1904, p. 199 und Milanesi, Documenti dell' arte sanese II, 156). Schubring (Plastik Sienas S. 10): Es ist das einzige mir bekannte Holzrelief der Sieneser Schule [vgl. jedoch unter Montemerano!]. Doppelt interessant wird es durch Vasaris Notiz, Quercia habe zwei Reliefs aus Lindenholz geschnitzt, männliche Figuren, die Bärte und Haare mit solcher Geduld, daß es ein Wunder anzusehen war. Abbildung: Phot. Lombardi 2876.

[1]) Die Inschrift über dem Relief lautet: A. D. M. CCC. LXXXXV. Ludovicus de Senis me fecit tempore prioratus Lipparelli de Recanati.

ROM

MUSEO INDUSTRIALE

45. Beweinung Christi, Modell zu einer vierfigurigen Gruppe derselben, 0,83 m lang, 0,38 m hoch, die Beine der Christusleiche fehlen, Reste der alten Bemalung in Rot und Blau vorhanden. Stammt aus der Sammlung Castellani und ist unzweifelhaft ein Werk *Cozzarellis.* G. Ferrari (Rassegna d'Arte 1908, p. 19): Piena di sentimento profondo è la Pietà in terracotta, una squisita opera d' arte che può ragionevolmente essere attribuita al Cozzarelli. Abgebildet in der Rassegna d' arte a. a. O.

SAN GIMIGNANO

COLLEGIATA

46. Verkündigungsgruppe, lebensgroße Holzfiguren, die guterhaltene Bemalung und Vergoldung laut Inschrift am Sockel der Maria 1426 ausgeführt von *Martino di Bartolommeo* aus Siena [1]). Ob er auch die Figuren selbst geschnitzt hat, ist zweifelhaft. Vielleicht war der Name des Bildners — wie der des Malers auf der Plinthe der Jungfrau — auf der verlorenen und jetzt durch eine neue, höhere ersetzten Basis des Engels verzeichnet. Dieser erscheint in seiner aufrecht-stolzen Haltung und den für die frühe Epoche seiner Entstehung merkwürdig freien Motiven der Gewandung stark von Florenz beeinflußt, während die Madonna eine sienesisch feine, sensitive Abwandlung der pisanischen Annunziaten im Louvre (Nr. 337), im Museum zu Pisa (Kat. Nr. 3 u. 20) und zu Lyon bietet. D'Achiardi (L'Arte VII, 372): La Vergine è atteggiata nel modo più consueto, col libro nella sinistra e colla destra portata al petto; se non che tale atteggiamento è ravvivato da un movimento graziosissimo di tutta la figura, che si ritrae vergognosa, alzando la spalla destra per modesta ritrosia. L' angelo è di fattura un po' più grossolana, specialmente per il trattamento delle pieghe gravi e pesanti. Schubring (Plastik Sienas S. 39): Ein neuer Typus stellt sich in den schönen Gestalten der Collegiata von S. Gimignano dar. Maria erscheint nicht mehr so feierlich gewichtig [wie in den frühen Gruppen zu Montalcino] ... sondern wie ein feines adeliges Mädchen, das zart erschreckt vor uns steht. Der Engel stammt aus dem stämmigen Geschlecht der alten Etrusker — ein Typus, der ja auch bei Simone Martini manchmal durchbricht; seine Glieder sind schwer und voll, seine Hand massig. Abbildung nach einer Photographie des Ministero della pubblica istruzione bei D'Achiardi loc. cit. p. 374 und bei Schubring S. 40 und 41 nach eigener Aufnahme.

SAN SALVATORE
(am Monte Amiata)

BADIA

47. Kruzifix (in der Apsis) Holz, überlebensgroß, im Seicento neubemalt und vergoldet, trotz seiner technischen Unbeholfenheit von ergreifender Grandiosität. Hinter demselben an der Wand die Jahreszahl 1267, wohl bei Gelegenheit seiner Aufrichtung hingesetzt und somit das annähernde Datum seiner Entstehung gebend. Bisher unbeachtet [2]). Abbildung fehlt.

[1]) Nicht aus der Familie Bulgarini, sondern Sensi, wie Milanesi (Vasari I, 477 und 694) nachweist. Dort auch Nachrichten über seine sonstige Tätigkeit als Maler, ebenso bei Crowe und Cavalcaselle, italienische Ausgabe Bd. VIII S. 74. Vgl. auch Milanesi, Nuovi documenti per l' arte toscana, Firenze 1902, p. 85.

[2]) Wir verdanken die Kenntnis des in Rede stehenden Bildwerkes dem Grafen Carlo Gamba.

SANT' ANTIMO

(9 km von Montalcino, am Fuß des Monte Amiata gelegen)

BADIA

48. Kruzifix, Holz, lebensgroß, altbemalt, nach den überaus unbeholfenen Formen und der höchst schematischen Faltenbehandlung am Schamtuch zu urteilen, wohl nicht viel später als der Umbau der Abtei in ihre jetzige Gestalt durch die aus Burgund herbeigezogenen Benediktinermönche (um 1150), somit eines der ältesten erhaltenen Werke *umbro-sienesischen Ursprungs* in seiner Art. Bisher nicht in die Literatur eingeführt. Abbildung: Phot. Lombardi 1407.

SIENA

[DUOMO (S. MARIA ASSUNTA)

Dem »Inventario degli arredi artistici dell' Opera Metropolitana di Siena dell' anno 1482« (publiziert in den Documenti per l'arte senese, vol. IV, Appendice, Siena 1898, p. 261—330) sind die folgenden Angaben über Holzbildwerke zu entnehmen, die die verschiedenen Kapellen und Altäre schmückten, von denen sich indes heute kein einziges mehr sicher nachweisen läßt:

49. (p. 269) La sacristia: Una ymagine di legno di nostro Signore resucitato, si mette in sull' altare maggiore per la Pasqua di resurrectione [1]).

50. Uno Crocifixo di legno, rilevato, grande, s' adopera il venardi Sancto. Quattro figure di legno di quattro Avocati, con le cassette in mano, stanno a sedere [2]).

51. (p. 282) Ne la capella di mezzo di Sacrestia: Due figure di legno di rilievo, dorate l' una di nostra Donna et l' altro l' Angelo (also eine Verkündigungsgruppe), stanno attaccate a le mura di detta capella. Uno angiolecto dipento d' oro, di rilievo, sta dinanti a la nostra Donna, attaccato nel mezo d' essa sagrestia, con uno candeliere in mano.

52. Una figura in legno ad imagine di sancto Giovanni Baptista, dorato et dipento longo un bracio et mezo, sta in sul cassone del braccio di sancto Giovanni [3]).

---

[1]) Es war dies eine Arbeit *Lor. Vecchiettas*, wofür er am 4. April 1442 mit 30 Lire bezahlt wurde: sono per intagliatura et dipentura a tutte sue spese d' una fighura di Nostro Signore Yhesu Christo resuscitato, lo quale si tiene in sull' altare maggiore (Docum. vol. II, p. 369 a. a.). Das Inventar von 1482 verzeichnetauf dem Hochaltar keine Statue des Auferstandenen; sie war inzwischen in die Sakristei übertragen und wurde nur zu Ostern am Hochaltar ausgestellt.

[2]) Diese vier Holzfiguren der Kirchenväter waren von *Franc. di Valdambrino* (einem der Konkurrenten um die Baptisteriumspforte zu Florenz) 1409 verfertigt worden (s. Docum. vol. II, p. 110 a. a.).

[3]) Vielleicht, ja wahrscheinlich, ist dies die Täuferstatue, die jetzt in der Sakristei des Baptisteriums S. Giovanni aufbewahrt wird (s. weiter unten unter S. Giovanni Nr. 78): Das Maß von 1½ Ellen stimmt für sie, ebenso die Angabe »dorato et dipinto«. 1466 hatte Francesco d' Antonio den Schrein für die Armreliquie gearbeitet (Docum. d' arte senese, vol. IV, p. 181 a. a. 1459). Er stand in der Sakristei (loc. cit. a p. 262) und wurde erst nach 1482 in die um diese Zeit erbaute Taufkapelle übertragen (wo er auch noch heute aufbewahrt wird). In seinem neuen Behältnis hatten die Statuen des Täufers und der beiden Kandelaberengel (s. den nächsten Posten) keinen Raum mehr auf dem Schrein; die Annahme, daß der Täufer dazumal ins Baptisterium übertragen wurde (wo er ursprünglich auf dem Altar stand) hat daher nichts Unwahrscheinliches.

53. Due agnoletti dorati et dipenti, con uno candeliere in mano per uno, di longhezza braccio uno et mezzo, a l' uno li manca l' ale, et stanno in sul cassone del braccio di sancto Giovanni Baptista.

53a. (p. 313) Seguita le cose sonno nel corpo della Chiesa: Uno altare di marmo, chiamato l' altare maggiore con ... una figura di nostra Donna annuntiata coll' angiolo, di legname tutto misso a oro, con tabernacoli rilevati.

54. Uno lampanaio di legno dorato con figura di Sancto Sano.

55. (p. 314) La Cappella di Sancto Sano: Uno altare ... con figura di Sancto Sano in mezzo[1]).

56. (p. 315) La Cappella di Sancto Bernardino: Uno altare con figura di sancto Bernardino rilevato et dipinto con uno Yhs in mano, con quattro serafini et dodici angioli, tutti di rilievo et dipinti, et da capo uno Dio padre con tre seraphini ...

57. (p. 316) La Cappella di Sancto Tommaso d' Aquino ogi de' Calzolari: Uno altare con tavola, con figura di sancto Tommasso di rilievo.

58. (p. 316) La cappella di Sancto Pietro: Uno altare ... con una figura di sancto Pietro rilevata in uno tabernacolo[2]).

59 u. 60. (p. 317) La cappella del Crocifixo: Uno altare senza tavola con uno Crocifixo rilevato in croce, da lato figure di nostra Donna et di sancto Giovanni rilevati[3]), in sullo altare una impieschiata con graticola di ferro, dentrovi la figura di nostro Signore in grembo a la nostra Donna, et Sancto Giovanni et la Magdalena da lato rilevati[4]).

61. (p. 317) La cappella di sancto Antonio: Due figure di sancto Antonio in due tabernacoli di legno a lato a la decta cappella.

62. (p. 318) La cappella della nostra Donna delle grazie: Uno altare con figura di nostra Donna col suo figliuolo in collo, ... con due angeletti piccoli rilevati con candelieri in mano, messi a oro[5]).

63. (p. 318) La cappella di sancto Calisto: Uno altare con figura di nostra Donna.

---

[1]) Da die Marmor- und Bronzebildwerke im Inventar stets als solche hervorgehoben sind, so scheint es sich bei Statuen, wo dies nicht geschieht, um Holz- oder Tonfiguren zu handeln.

[2]) Das Tabernakel war 1380 von *Giacomo del Tonghio* verfertigt, »per metervi dentro el sam Piero, ch' al presente *Angnolo* dipintore da Lucha à rinfreschare e adornare; el quale è di lengno iscolpito (Docum. vol. I, p. 285).

[3]) Urkundlich arbeitete *Domenico di Niccolò dei Cori* (Ausführliches über ihn s. im Bullettino senese 1904, p. 205 ff.) 1414 und 1415 für die Cappella di ser Ghalgano di Cerbone (die mit der Capella del Crocefisso identisch ist, s. Docum. vol. II, 101) eine Madonna und einen Johannes, welche wir wohl mit den oben verzeichneten identifizieren dürfen (vgl. Docum. vol. II, p. 239 a. a.).

[4]) Diese Beweinungsgruppe ist wohl identisch mit den »quatro fichure di legnio«, die *Alberto di Betto* aus Assisi 1420 von Ser Galgano di Cerbone für die Capp. del Crocefisso zur Ausführung übernimmt (Docum. II, 101), denn es heißt im Vertrag, sie sollen in der Nischengrotte (voltarella) unter dem Kruzifix Raum finden, e deono esare [essere] poste sopra d' una basetta inchornicciatta, cone schoglio drietto [mit Felsen als Hintergrund] — was alles gut für eine Pietà paßt.

[5]) Einer der Engel war von dem 87 jährigen *Dom. de' Cori* 1450 gearbeitet: E die avere per uno agnoletto intagliato di legname ci fecie per pore a la Madonna de le Grazie, con quello altro che v' era; et noi il facemo dipengnare (Docum. II, 240 a. a.).

64. Aus einem Inventar der Domopera vom Jahre 1467 reproduziert J. Labarte (Histoire des arts industriels, Paris 1864, vol. 1, p. 304) den folgenden Eintrag über eine hölzerne Reiterstatue im Dome: Una statua di legnio a chavallo fu fatta per Giovanni thedesco sta drento alla porta di mezo della chiesa. Der Künstler ist wohl jener »*Johannes enrici de alamania*«, der in einem Briefe vom Jahre 1457 bei Gaye I, 174 als »vir bonus, et scultor egregius presertim in crucifixis effingendis« genannt wird. In dem Inventar vom Jahre 1482 geschieht des Werkes keine Erwähnung mehr. Auch in Milanesis Documenti und ihrem Ergänzungsbande findet sich nichts darüber. (Wir haben die Angabe Labartes in den Domakten leider nicht nachprüfen können.)]



Fig. 12. Madonnenstatue vom Ausgang des Trecento (florentinisch) in S. Agostino zu Perugia (II, 196)

OPERA DEL DUOMO (MUSEO)

65. St. Paulus, Holzstatue, 1,0 m hoch, altbemalt. aus der sieneser *Nachfolge Giovanni Pisanos*, zweite Hälfte des Trecento, der Statue desselben Apostels in S. Stefano stilänlich (s. weiter unten zu S. Stefano). Abbildung fehlt.

66. Heiliger Bischof, Holzstatue, 1,9 m hoch, sehr mitgenommen und großenteils übermalt, aus dem *Übergang des Trecento zum Quattrocento.* D' Achiardi (L' Arte VII, p. 371 nota): Nell' insieme ritroviamo qui certi caratteri comuni alla scuola pisana ed alla senese di quello stesso periodo, che si ritrovano altresì in alcune statue di minor pregio del Museo civico di Pisa, ad esempio in una di Cappuccino. Abbildung nicht vorhanden.

67. Johannes der Evangelist, lebensgroße, kniende Figur, altbemalt, nur die Fleischteile in der natürlichen Farbe des Tons belassen, von *Giac. Cozzarelli* nach 1485, ursprünglich höchst wahrscheinlich zu seiner Beweinungsgruppe in der Osservanza gehörig (s. weiter unten), kam 1889 durch Schenkung aus der Accademia delle belle arti in die Opera; wie sie in die Akademie gelangte, läßt sich aus den Inventaren nicht feststellen. Schubring (Plastik Sienas S. 180) nimmt sie — mit der Pietà der Osservanza — für Franc. di Giorgio in Anspruch: »Als äußerste Figur links gehört zur Gruppe noch der heute in der Domopera aufgestellte Johannes . . . Die Zugehörigkeit dieser Gestalt zu der Gruppe ist nicht nur durch die Provenienz [?], sondern vor allem durch die Standspuren und das Sockelprofil gesichert.« Die Frage ihrer Zugehörigkeit wurde von Lisini und Mischiatelli eingehend pro et contra erörtert in der Rassegna d' arte senese I, 79 und II, 31 und 52 (vgl. Repert. f. Kunstw. XXXI, 366ff. Abbildung: Phot. Lombardi 2886, Alinari 9612 und Schubring S. 184.

S. AGOSTINO

68. Madonna mit Kind, lebensgroße sitzende Holzfigur, die alte prächtige Bemalung tadellos erhalten, nur das Gesicht Marias übermalt: Mantel der Jungfrau, ihr und des Kindes Haar sowie die Säume der Gewänder Gold, das Kleid der Jungfrau zinnoberrot, das des Kindes wie auch die Krone Marias dunkelgrün. Von der Tradition *Jacopo della Quercia* zugeschrieben, doch nur von einem *zweitklassigen Schüler* desselben um die *Mitte des Quattrocento*, der gleichwohl im wuchtigen Faltenwurf, in der majestätischen Haltung der Jungfrau, in der ungestümen lebensvollen Bewegung des Kindes und im Typus seines Lockenkopfes die Art des Meisters bewahrt hat, ohne sie jedoch im seelischen Ausdruck auch entfernt zu erreichen. D' Achiardi (L' Arte VII, 369): L' unione di elementi pisani e sanesi, che abbiamo osservato nel gruppo dell' Anunciazione di Berlino [Kat. Nr. 26 B, s. oben unter »Pisaner Schule«] oltrechè dal tipo speciale della Vergine, dal volto ovale, dai lineamenti delicati, dalla bocca piccolissima, dal naso sottile, dagli occhi stretti ed allungati, appare anche più evidente dal confronto colla statua della Madonna nella chiesa di Sant' Agostino. Facendo astrazione dalla testa della Vergine, ridipinta, non sarà difficile ritrovare fra essa e la Vergine Anunziata di Berlino molte analogie nei liberi panneggiamenti e nella struttura generale delle figure. C. Ricci (loc. cit. p. 63): Di abili contemporanei [dello Quercia] riteniamo la Madonna della chiesa di S. Agostino, dalla magnifica coloritura originale. Abbildungen: Phot. Lombardi 940; Alinari 9606; D' Achiardi loc. cit. p. 368; C. Ricci loc. cit. fig. 127.

69. Hl. Nikolaus von Tolentino, lebensgroße Holzstatue, die Kutte neu angestrichen, in den nackten Partien die kräftige, sonnengebräunte Färbung trefflich erhalten, ein kräftiges, charaktervolles Werk *Giac. Cozzarellis* vom Ende des Quattrocento: die bäuerlich schweren Gesichtszüge, die Hände mit ihren auseinandergespreizten Fingern, den gichtgeschwollenen Gelenken von packendem Naturalismus. Schubring (Plastik Sienas S. 209): Dem S. Vincenzo in S. Spirito verwandt; . . . auch hier ist es mit dem gotischen Spiel gänzlich vorbei. Der Augustinermönch steht da in all der Schlichtheit seiner asketischen Erscheinung — der echte Jünger der Savonarolazeit. Abbildungen: Phot. Lombardi 941; Alinari 9605; Schubring S. 209.

S. ANTONIO (IN FONTEBRANDA)

70. Hl. Antonius Abbas, lebensgroße Holzstatue in tadellos erhaltener alter Bemalung (der rechte Arm ergänzt) von *Lor. Vecchietta*, seine reifste, von Schwere der Formen und klobiger Charakteristik freieste Einzelfigur, von edlem Ausdruck, frei von aller Stumpfheit, die ihnen sonst gerne anhaftet. Im übrigen dem hl. Paulus an der Loggia de Nobili am nächsten, nur daß im Faltenwurf alle gotischen Reminiszenzen und Übertreibungen eliminiert sind. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

S. BERNARDINO (Unteres Oratorium)

71. Heiligen Bernardin und Katharina, unterlebensgroße Tonstatuen, jetzt weiß übertüncht, mit den alten, vergoldeten Aureolen in Scheibenform über den Köpfen. Die schlanke Gestalt des Heiligen mit ihrem kleinen Kopf hat gewisse Ähnlichkeit in Stil und Anordnung mit dem hl. Nikolaus in S. Agostino, nur ist ihr Typus ein aristokratischer, durchgeistigter, das Physiognomische inniger, feiner empfunden. Noch schlanker, aber mit proportioniertem, von einem Schleier verhülltem Haupt, ist die hl. Katharina gebildet, Buch und Lilie in den Händen, die (auch beim hl. Bernardin) sorgfältiger modelliert sind als gewöhnlich bei den sienesischen Bildwerken dieser Art;

um ihre Glieder fließt einfach, aber sehr ausdrucksvoll das Nonnengewand herab. Ihr Gesichtsausdruck fein und zierlich, individuell und nicht so pathetisch wie an *Cozzarellis* Büste über der Tür des Hauses der Heiligen. Doch scheinen sich beide Statuen noch am meisten den Werken des *genannten Meisters* aus dessen letzter Zeit (Beginn des Quinquecento) zu nähern. Bisher nicht beachtet, Abbildungen fehlen.

[72. Pietàgruppe von *Lor. Vecchietta.* Romagnoli berichtet über eine solche (vol. IV p. 565 seiner Vite degli artisti senesi, Handschrift der Kommunalbibliothek): Lo stesso soggetto, della stessa materia [scil. terracotta] notasi dal Msc. della Guida senese del 1697 [bez. P. VII. 21, Bibl. comunale] essere nella Compagnia di S. Bernardino. Über den Verbleib des Werkes, das schon zur Zeit, als Romagnoli schrieb (etwa 1830), nicht mehr an Ort und Stelle gewesen zu sein scheint, ist nichts bekannt.]

CARMINE siehe S. MARIA DEL CARMINE

S. CATERINA, CONTRADA DEL DRAGO (ehemaliges Kirchlein des Convento del Paradiso)

73. Hl. Katharina, überlebensgroße Halbfigur, Bemalung durchweg modern erneut, von *Lorenzo Marrina* 1517 im Auftrag der Nonnen des Klosters für die Portallünette desselben gearbeitet [1]), mit deutlichen Kennzeichen des stärker akzentuierenden Cinquecento, besonders in der unruhigen Gewandung. Andererseits zeigen sich in der gezierten Haltung und der Leere des Ausdrucks bei einem gewissen allgemeinen Schönheitstypus die Schranken des ganz nach der Seite des Dekorativen angelegten Talents ihres Schöpfers. Schubring (Plastik Sienas S. 230): Keine hervorragende Arbeit, echt sienesisch die graziöse Beugung des Kopfes, die lebendige Neigung des Oberkörpers, aber die Formen passen zu den Wonnen der Ekstase nicht mehr; aus dem vergeistigten, durchglühten Geschöpf Giovannis di Stefano in S. Domenico ist bei seinem Schüler eine bürgerliche, beruhigte Erscheinung geworden. Abbildung: Phot. Alinari 18992; danach bei Schubring S. 231.

S. CATERINA IN FONTEBRANDA (Oratorium zu ebener Erde)

74. Hl. Katharina, lebensgroße bemalte Holzstatue, zwischen 1465 und 1470 für den Altar des Oratoriums von *Neroccio di Bart. Landi* geschnitzt [2]). Schubring

[1]) 1517, 18 luglio. Fassi fede per me Lorenzo di Mariano scarpellino chome ogi, questo dì, ò ricevutto L. quindici da Chonte Buonsignori, e' quali denari à dati a me Lorenzo e sonno per parte di arra di L. vintiquattro per due .... che io ò avere duna meza Sancta Caterina di terra cotta la quale ò a fare per le Povare [povere, Nonnen] del Paradiso (mitgeteilt in Documenti dell' arte senese, vol. IV Appendice, p. 412).

[2]) In den Rechnungen des Camerlengo über den Bau und die Ausschmückung des Oratoriums in den Jahren 1465—1474 findet sich der folgende Posten betreffs unserer Statue:

Item; lire 31, sol. o — a Neroccio dipentore per parte d' una sancta Chaterina à fatta fare di legniame per stare in su l' altare (Doc. dell' arte senese, vol. II p. 340). Das Modell zu dem Puttensockel, worauf die Statue ruht, findet sich in dem Nachlaßinventar des Meisters vom 26. Nov. 1500 mit den Worten angeführt: Uno pezo di modello di noce per la base di Sancta Caterina (Documenti, ecc., vol. III p. 7). Daselbst sind noch folgende Terrakottaarbeiten registriert: Una testa di papa Pio, di terra (vielleicht liegt hier betreffs der Person eine Verwechslung vor, und haben wir es vielmehr mit dem Modell für den Kopf der Statue des Bischofs Piccolomini del Testa an seinem Grabmal im Dom zu tun). Una figura d' un braccio, di terra cotta. — Una sancta Chaterina di terra cotta di circha d' uno braccio (vielleicht das Modell für die Statue in der Taufkapelle des Domes). — Una testa di terra cruda di sancta Caterina seconda [da Siena], — möglicherweise das Modell für die Marmorbüste in Casa Palmieri-Nuti. Un san Bernardino, la testa di tucto rilievo di terra.



Fig. 13. Madonnenbüste vom Meister der Pellegrinikapelle Nr. IV
bei Baron Tucher in Wien (II, 222)

(Plastik Sienas S. 110): Die in der alten Bemalung von Schwarz und Weiß gut erhaltene Holzfigur Neroccios gehört zu den schönsten, stimmungsvollsten Werken, die Siena besitzt (die Lilie in ihrer Rechten in der erneuten Form ist leider zu anspruchsvoll geraten). Für den Schüler Vecchiettas ist dessen Fresko der Heiligen im Palazzo Pubblico maßgebend gewesen. Bezeichnend für die Sieneser Kunst, daß sie das Leidenschaftliche im Bilde Katharinas durchweg unterdrückt und nur die reine Güte und jungfräuliche Zartheit der Gestalt geschildert hat. Abbildungen: Phot. Lombardi ohne Nummer, Alinari 9600, dorther Schubring S. 109.

S. CONCEZIONE siehe S. MARIA DE' SERVI

S. CRISTOFORO

75. Hl. Galganus, lebensgroß, in der natürlichen blaßbraunen Farbe des Tons, nur der Mantel — in Nachahmung von Marmor — gefirnißt, »paroeciali defossum e tumulo« heißt es in der Inschrift neben der Statue. Eine liebenswürdig herbe Schöpfung, naiver als sonst die Tonbildwerke Sienas, die Formen des Nackten etwas flau modelliert, überaus fein dagegen die Lockenfülle des jugendlichen Hauptes. Die Behandlung des Harnisches und der Faltenwurf des Mantels zeugen von künstlerischem Geschmack und tüchtigem technischen Können. Die Herkunft des anonymen Bildners aus *Federighis Schule* ist offenbar, indes hatte er mehr Schönheitssinn und naive Grazie als sein Meister und nichts von dessen gezwungener Antikennachahmung. Schubring (Plastik Sienas S. 74): Nicht Federighi selbst, wohl aber seiner Richtung gehört .... der S. Galgano, der fromm das Schwert seiner Tugend dem Höchsten weiht. Der Schüler Federighis hat hier nichts von Aufregung, innerem Kampf und leidenschaftlicher Inbrunst ausdrücken wollen. Leider steht die übertünchte Statue jetzt viel zu hoch in einer kahlen Nische: sie gehört auf einen Altar und braucht die lebhaftesten Farben zum Ausdruck des Ritterlichen und Glänzenden. Abbildung: Phot. Lombardi 945 und danach bei Schubring S. 72.

S. DOMENICO

76. Pietà (3. Kap. rechts vom Chor), Ton, ähnlich der im Dom unter Vecchiettas Marmorrelief Johannes des Evangelisten (rechts vom Eingang zur Bibliothek), kaum als Kunstschöpfung anzusehen. Abbildung fehlt.

[S. DONATO (già S. MICHELE)

77. Pietà von *Lor. Vecchietta.* Über eine Gruppe dieser Art lesen wir in Romagnolis Biographie des Meisters in seinen um 1830 verfaßten Vite degli artisti senesi vol. IV p. 532: Condusse una Pietà di terracotta per S. Michele, che non può essere quella che al presente è in S. Donato; und p. 565: La descrizione di Siena del 1625 [Bibl. com. E. VI. 20] nota che in S. Michele, ora S. Donato, era una Pietà di terracotta del Vecchietta. Quella che vi è al presente nella piccola cappella a sinistra non sembra certo opera di così valoroso maestro. (Sie ist auch heute noch dort, die Arbeit eines elenden Stümpers.) Eravi abasso scritto: Hoc opus fecit Laurentius d. Vecchietta pro sua devozione. In S. Donato pure dicesi del *Vecchietta* la statua di coccio [terracotta] figurante S. Antonio (loc. cit. p. 565). Sie ist nicht mehr an Ort und Stelle vorhanden — vielleicht war eine der beiden Antoniusstatuen in S. Antonio oder der Misericordia zur Zeit, als Romagnoli schrieb, in S. Donato.]

FONTEGIUSTA siehe S. MARIA DI FONTEGIUSTA

S. GALGANO siehe SANTUCCIO

S. GIOVANNI (BATTISTERO, Sakristei)

78. Johannes der Täufer, Holzstatuette, etwa 0,80 m hoch, altbemalt, von Schubring (a. a. O. S. 50) für *Giovanni di Turino* in Anspruch genommen: »Die Behandlung der Mantelfalten, das straffe Herabhängen des rechten Armes, die Behandlung der Haare usw. sind für Giovanni bezeichnend.« Venturi (Storia dell' Arte VI, 124) gibt sie auch dem Giovanni, und zwar seiner Frühzeit, »quando agli influssi paterni cominciarono ad accordarsi quelli di Jacopo della Quercia«. Unsers Erachtens steht das Werk in allen den obigen Punkten dem *Goro di Neroccio* näher. Abbildung bei Schubring S. 50, nach eigener Aufnahme. Vgl. oben unter Dom, 52 Anm. 3.

[S. GIOVANNI BATT. DELLA MORTE (COMPAGNIA)[1])

79. Täuferstatue. Von einer solchen, durch *Francesco di Giorgio* ausgeführten, hat sich nur der folgende urkundliche Nachweis erhalten: 1464. A Franc. di Giorgio di Martino dipintore che ci fa Santo Giovanni di rilievo Libre dodici (Arch. di stato, Comp. di S. Giov. Batt. della Morte, Reg. E. II. 2^t, mitgeteilt in den Docum. per l' Arte Senese vol. IV. Appendice, Siena 1898, p. 257). Nach dem geringen Betrag der Entlohnung zu schließen, war es wohl eine Holz- oder Tonstatue.

80. Verkündigungsgruppe in Stuck, von *Bartol. Neroni, il Riccio* 1547 ausgeführt: Una Nuntiata e Agniolo di rilievo fatte in essa Compagnia della Morte sopra le porti [*sic*] della sagristia e sopra quella che saglie per andare in capitolo, fatte per le mani del detto Riccio, di stucho, sichome al presente si vede (s. Documenti p. l' arte senese, vol. III p. 175). Vgl. unter Misericordia Nr. 99.]

S. GIOVANNI DELLA STAFFA (o IN PANTANETO)

81. Johannes der Täufer, lebensgroß, die ursprüngliche Polychromie vortrefflich erhalten, die rechte Hand schlecht erneuert, in einer kaum $1^1/_2$ m über dem Boden erhöhten Nische der Vorhalle des Kirchleins sehr wirkungsvoll aufgestellt, von einem durch *Federighi und Cozzarelli* gleicherweise beeinflußten, sehr tüchtigen Bildner vom Ende des XV. Jahrhunderts. Dem Vorbild des ersteren folgte er in der kräftigen Pose und in Motiv und Durchbildung des Gewandes, während der Ausdruck der Züge — mehr weiche Hingabe als asketischen Fanatismus verkörpernd —, die überaus sorgfältige Detaillierung von Haupt- und Barthaar, die zierlichen Sandalen auf Cozzarelli weisen. Eine der freiesten, harmonisch durchgebildetsten Schöpfungen der Plastik Sienas aus dem späten Quattrocento. Schubring (a. a. O. S. 74): Nicht Federighi selbst, wohl aber seiner Richtung gehört ... der pathetisch großzügige S. Giovanni della Staffa. Abbildung: Phot. Alinari 9607 und Schubring S. 74.

S. GIROLAMO

82. Hl. Katharina (auf der linksseitigen Empore), Ton, lebensgroß, altbemalt; sie zeigt alle Charakteristika des Stils von *Giac. Cozzarelli*, zu dessen besten Arbeiten sie gehört. Bisher in der Literatur nicht erwähnt, Abbildung fehlt.

[83. Hl. Hieronymus. Von einer Statue des Heiligen, die *Neroccio* 1468 für die Bruderschaft desselben ausführte, besitzen wir nur noch den folgenden Nachweis: 1468. Neroccio dipentore de' avere lire diciassette, e quagli sono per factura duno santo Girolamo di tera chotta e dipentura (Doc. d. arte senese III, 8).]

S. LUCIA

84. Hl. Lucia (auf dem Hochaltar), lebensgroß, durch moderne (1885) Bemalung entstellt, eine der vollkommensten Schöpfungen *Cozzarellis*, aus dem Ende des Quattrocento, zugleich graziös und majestätisch in Haltung und Gewandung, der Ansatz von Hals und Kopf besonders reizvoll, Schubring (a. a. O. S. 211): In der Anlage klingt noch Neroccios Katharinafigur in der Fontebranda nach, aber die Gestalt ist schlanker,

[1]) Die Genossenschaft hatte ihr jetzt demoliertes Oratorium bis 1794 in der Nähe von S. Niccolò in Sasso (Regie scuole) in der Straße, die von ihr den Namen Piaggia della morte führte. Im genannten Jahre wurde sie mit der Comp. di S. Antonio Abate vereinigt, die bis heute als Arciconfraternità di S. Maria della Misericordia in Via di S. Martino besteht (s. Siena e il suo territorio, Siena 1862, p. 377).

die Falten sind feiner und ruhiger. Durch alle modernen Zutaten (Kranz von Rosen, Aureole, Palmenzweig) leuchtet die alte Herrlichkeit durch. Abbildung: Phot. Lombardi, ohne Nummer und danach Schubring S. 212.

85. Hl. Nikolaus von Bari (im Oratorium nebenan), lebensgroß, gleichfalls modern bemalt und ziemlich mitgenommen, ein charaktervolles Werk *Cozzarellis*, früher als die hl. Lucia. Schubring (a. a. O. S. 211): Man vergleiche diese Gestalt mit der Holzfigur Neroccios in den Regie scuole [s. unten in S. Niccolò in Sasso], um den ungeheuren Unterschied des Stils zu fühlen. Die Gewänder treiben nicht mehr ein selbständiges Spiel, sondern hüllen einen starken, wuchtigen und doch hohen Körper schlicht ein; der Kopf ist leicht gedreht, die Augen blicken fest und groß von der Höhe. Abbildung bei Schubring S. 213 nach eigener Aufnahme.


Fig. 14. Engel Gabriel (umbro-sienesisch, vom Beginn des Cinquecento) im Museum zu Budapest (III, 9)

[CHIESA DELLA MADONNA (rect. DELLA VISITAZIONE, in Via di S. Marco)

86. Madonnenstatue, Ton, XIV. Jahrhundert (s. Guida artistica di Siena, ediz. 1883, p. 68). Soll ins Conservatorio del Refugio übergeführt worden sein und daselbst in einem Raume mit andern Kunstwerken aus dieser Kirche und aus S. Maria Maddalena aufbewahrt werden. Wir konnten sie nicht zu Gesicht bekommen.]

S. MARGHERITA (Contrada della Pantera, jetzt R. ISTITUTO DE' SORDO-MUTI)

87. Madonna mit Kind, dreiviertellebensgroße Holzstatue, die Bemalung 1888 aufdringlich erneut; damals ist auch die Wolkenbasis mit der Schlange und der Mondsichel hinzugefügt worden. Das Werk eines *Quercianachahmers* vom Beginn des Cinquecento, der sich die Madonna in S. Martino (s. weiter unten) zum Vorbild genommen und dabei stark ins Weichliche geraten ist. Schubring (Repert. f. Kunstw. XXVII, 475): Eine Holzfigur der Madonna auf der Mondsichel, die nach einem spanischen oder italienischen Bild im Seicento gemacht sein muß, war [auf der Ausstellung von 1904] dem Jacopo della Quercia zugeschrieben. Abbildung: Phot. Lombardi 638, C. Ricci loc. cit. fig. 116.

S. MARIA DEL CARMINE

88. Hl. Sigismund (Sakristei), lebensgroß, die Bemalung nach der ursprünglichen nicht eben schlecht erneuert, von *Cozzarelli* (vgl. das unter der Osservanza zu Nr. 105 mitgeteilte Zeugnis von Sigism. Tizio). Erinnert in der Fülle der schön motivierten Gewänder an Federighi, in dem fast weiblichen Ausdruck des jugendlichen Gesichts an Neroccio. Schubring (S. 208): Ein junger Fürst mit langen Locken, im

kurzen Rock, die Füße in Sandalen, der Mantel reich am Rücken herabfallend ... die Falten sind von großer Natürlichkeit, nichts mehr vom gotischen dekorativen Spiel, wie es noch bei Neroccio vorkam. Abbildung: Phot. Lombardi 924 [1]).

S. MARIA FONTEGIUSTA (S. M. IN PORTICO)

89. Hl. Sebastian (in einer Kammer im Obergeschoß), Holz, 1,7 m hoch, altbemalt. Der Stil des Werkes weist in die *Richtung Francesco di Giorgios*, ohne indes zu gestatten, es ihm selbst zuzuschreiben. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

[S. MARIA MADDALENA (CONSERVATORIO DELL' EDUCANDE an PORTA TUFI)

90. Hl. Katharina, Holzstatue aus dem Trecento. Eine solche führt die Guida artistica di Siena, compilata da una società d' amici, Siena 1883, p. 71, im Chor der Kirche an. Heute ist sie dort nicht mehr vorhanden. Auch im Conservatorio del Refugio, wohin sie übertragen worden sein soll, ist sie nicht aufzufinden (vgl. unter Chiesa della Madonna)].

[S. MARIA DELLA SCALA

91. Christusfigur in Holz, 1442 von *Domenico di Niccolò dei Cori* gearbeitet, wie der folgende urkundliche Vermerk besagt: Maiestro Domenico di Nicholò ane dato a dì 24 di giugno 1442 uno Salvadore intagliato di legnio, cioè de la Risuresione: monta lire XXV sol. V (Docum. d' arte senese vol. II p. 240).

92. Verkündigungsgruppe in Ton oder Holz von *Lor. Vecchietta.* Romagnoli (Vite degli artisti senesi, Handschrift der Kommunalbibliothek, Bd. IV S. 539) berichtet darüber: Nel 1457 fece per la chiesa dello Spedale l' Angelo Gabrielle e Maria Vergine Annunziata, statue di grandezza al naturale, situate una per lato trall' ultimo altare e il maggiore, prima poste appresso una porticina laterale all' altar maggiore stesso. Dal libro contocorrenti dell' Archivio dello Spedale a c. 200 si apprende che per quel lavoro n' ebbe Lire 40. Diese geringe Entlohnung schließt aus, daß es sich um einen Bronzeguß gehandelt haben könnte. Über den Verbleib der Arbeit fehlt jede Nachricht.]

S. MARIA DE' SERVI (CONCEZIONE)

93. Ecce-homo (im Medaillon des Bogenscheitels über dem Hochaltar), Halbfigur, lebensgroß, bemalt, im Charakter von *G. Cozzarelli*, dem er von der Tradition zugeschrieben wird (Guida artistica, Siena 1883, p. 109). Abbildung fehlt, bisher unbeachtet.

S. MARTINO

94. Die Heiligen Paulus, Bartholomäus (oder Petrus?), Antonius Abbas und Johannes der Täufer, vergoldete Holzstatuen, 1,20 m hoch, *von einem Querciaschüler*, der dem Meister ferner steht als der Schöpfer der Madonna ebendort (s. folgende Nummer), spätestens 1450 geschaffen. C. Cornelius (Jacopo della

[1]) Über die Herstellung des Altars in der Sakristei, worauf die Statue Cozzarellis steht, berichtet folgender Vermerk: 1512, 5 maggio. Pavolo di Vanoccio dè dare L. dodici sonno per uno terzo mese gli ano aittato e nostri maestri ciòe bartolomeo di domenicho, e bartolomeio di Giovanni scarpellatori a murare la chapella [altare] a fatto nella sagrestia de' Fratti del charmine (Arch. dell' Opera del Duomo, Libro Verde di due Angioli, a c. 92). Dies schließt indes nicht aus, daß die Statue schon früher verfertigt war.

Quercia, Halle 1896, S. 164ff.) weist eingehend und überzeugend nach, daß diese vier Statuen »in keinem engeren Zusammenhange mit der Kunst des Quercia stehen. Bode (Tosc.-W. Text 156): Die Figuren in S. Martino sind zu schlank in den Verhältnissen, in der Ausführung der Details zu weit getrieben, zu maßvoll in der Gewandbehandlung und zu unbedeutend im Ausdruck, um an Quercia selbst zu denken. Schubring (Plastik Sienas S. 36): Die fünf großen Holzfiguren in S. Martino, die Ricci allzu freigebig Quercia selber zuschrieb, scheinen mir nicht die Hand Giovanni Turinis aufzuweisen; ihr Rhythmus ist freier, die Bewegung stärker, das Faltenspiel aufgeregter. Wir werden guttun, ihren Künstler als den »Martinomeister« vorläufig auf sich zu stellen; zeitlich können seine Gestalten nicht vor 1440 angesetzt werden. Abbildungen: Phot. Lombardi 636 u. 637, Alinari 18958; danach Tosc.-W. Taf. 478 und bei Cornelius und Schubring.

95. Madonna mit Kind, lebensgroße, unbemalte Holzstatue, von einem zweiten *Schüler Quercias*, der dem Meister möglichst nahezukommen strebt, etwa 1430—1440 ausgeführt. Cornelius a. a. O.: Die Madonna scheint mir von einem andern Bildschnitzer herzurühren, der dem Meister der vier Heiligen ferner, dem Quercia dagegen näher steht. Daß an seine Urheberschaft nicht zu denken ist, lehrt schon die genrehafte Art des Motivs. Abbildungen: Phot. Lombardi 635, Alinari 18959 und danach im Tosc.-W. Taf. 478, bei Cornelius und Schubring.

96. Kruzifixus mit Maria und Johannes dem Evangelisten zu seiten (am zweiten Altar links), Holz, 1,85, 1,75 und 1,84 m hoch, Bemalung modern erneut; Beginn des Cinquecento, aus der *Nachfolge Cozzarellis*. Bisher nur in der Guida artistica p. 103 erwähnt. Abbildungen nicht vorhanden (nach Angabe von Dr. G. F. Hartlaub).

SS. MATTEO E MARGHERITA (fuori Porta Tufi, Comune delle Masse del terzo di città)

97. Hl. Margareta (in einer Nische des Chors), 1,7 m hoch, altbemalt. Brogi (Inventario, ecc., p. 193): Statua di grandezza quasi al naturale, eseguita in terracotta e colorita, ben conservata, sec. XVI.º, maniera di *Giac. Cozzarelli*. Sonst unbeachtet und nicht abgebildet.

S. MICHELE siehe S. DONATO

MISERICORDIA (ARCICONFRATERNITÀ DI S. MARIA DELLA MISERICORDIA, ehemals COMPAGNIA DI S. ANTONIO ABBATE)

98. Hl. Antonius Abbas, überlebensgroße Holzstatue, mit Ölfarbe modern polychrom überschmiert, zum großen Schaden des Ausdrucks der Züge, von einem *Schüler Lor. Vecchiettas*, der seinem Lehrer am nächsten steht; *Ausgang des XV. Jahrhunderts*. Als wir sie zuerst in die Literatur einführten (s. Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 16. Februar 1906, Anm. 17), haben wir sie für Vecchietta selbst in Anspruch genommen. Schubring (a. a. O. S. 98) weist sie einer späteren Zeit zu, »die nichts mehr von der wilden Herbigkeit und leidenschaftlichen Hingabe der Kunstsprache Vecchiettas wissen wollte«. Abbildung: Phot. Lombardi 2906 und bei Schubring S. 99.

99. Verkündigungsgruppe, Holz, etwa 1,5 m hoch, die alte Bemalung und (überwiegende) Vergoldung erhalten. Wir möchten sie mit jener Annunziation in Verbindung bringen, die *Lor. Marrina* 1521 von den Nonnen des Klosters Del Paradiso (S. Caterina, Contrada del Drago) in Auftrag bekam, deren Übernahme aber drei Jahre

später von ihnen zurückgewiesen ward, vielleicht, weil sie nicht (wie ausbedungen) in Ton, sondern in Holz ausgeführt war; der Meister verpflichtete sich, statt ihrer zwei Halbfiguren der Jungfrau und des Engels Gabriel in Stuck zu liefern (Docum. per l' arte senese, vol. IV, Appendice, p. 424; vgl. was wir hierzu im Repert. f. Kunstw. XXXI, 391 bemerkt haben). — Der gleichgültige, ja leere Ausdruck im regelmäßigen, an Sodomatypen anklingenden Gesicht Mariä, ihre langgeschlitzten Mandelaugen, der gestreckte Hals, die Formen der Hände, die kapriziösen Faltenzüge ihres Gewandes — alles dies geht auffallend zusammen mit Marrinas Katharinenbüste im Kirchlein der Contrada del Drago (s. oben unter Nr. 73). Weniger gut ist der Engel geraten. Oder hätten wir es mit jener Annunziation zu tun, die *Bart. Neroni, il Riccio* 1547 für die Compagnia di S. Giovanni Batt. della Morte fertigte und die bei ihrer Vereinigung mit der Misericordia in ihr Lokal übertragen sein mochte (s. oben unter S. Giovanni Batt. della morte)? Freilich spricht das betreffende Dokument von zwei Statuen in Stuck; indes wäre dies nicht der einzige Irrtum, der in alten Inventaren bei Angabe des Materials von Kunstwerken vorkommt. Schubring (S. 230): Der Stil der zwei Verkündigungsfiguren weist deutlich auf die späte Zeit um oder nach 1500. Der Naturalismus in der Gewandbehandlung, die resolute Beugung des linken Knies, die vom Körper gelösten Arme sind Züge, welche die späte Datierung erzwingen. Abbildung bei Schubring S. 232 u. 233, nach eigener Aufnahme.

[100. Zwei Leuchterengel in Ton, anderthalb Ellen hoch, bemalt und vergoldet, wurden am 23. Oktober 1525 dem Bildhauer *Giov. Andrea Galletti* für den Altar des Oratoriums in Auftrag gegeben (s. Docum. dell' arte senese III, 83). Sie sind heute nicht mehr nachweisbar.]

S. NICCOLÒ IN SASSO (MONASTERO DI MONAGNESE, jetzt SCUOLE REGIE)

101. Hl. Nikolaus von Bari, lebensgroße Holzstatue mit trefflichst erhaltener, in den tiefgegriffenen Farben überaus harmonisch wirkender Bemalung (die Fleischteile in lichtbraunem warmen Ton — wohl nur mit einem Firnisüberzug der natürlichen Holzfarbe), von *Neroccio*, aus dessen Frühzeit, wo er noch von den Arbeiten Federighis beeinflußt gewesen zu sein scheint — Zeugnis dessen die Behandlung des schwerstoffigen Pluviales mit dem schwach motivierten Gewirr seiner überreichen, stark unterhöhlten Faltenzüge, wie es sonst bei den späteren authentischen Werken des Meisters nicht vorkommt, während hingegen auch bei ihnen der leise Schwung der auf dem einen Standbein ruhenden Gestalt wiederkehrt. Auch die Durcharbeitung des Kopfes bis ins einzelnste (Falten zur Seite des Mundes, Augenhöhlen, Haare) weist auf eine Jugendarbeit hin. Schubring (S. 124): Nach langem Schwanken bin auch ich auf Neroccios Namen zurückgekommen, wenn auch die Gewandbehandlung nicht ganz zu den sonstigen Arbeiten Neroccios stimmen will und den Charakter dieser Statue in die ältere Zeit zurückweist. Abbildungen: Phot. Lombardi 2877, Alinari 9610, danach Schubring S. 125.

102. Verkündigungsgruppe (rechts und links vom Hochaltar), fast lebensgroße Holzfiguren, altvergoldet, nur die nackten Partien und einiges an den Gewändern bemalt, von Schubring (S. 126) — der sie zuerst in die Literatur einführte — dem Neroccio gegeben, während wir darin eine Arbeit *Giovannis di Stefano* zu erkennen glauben. Wie die Gestalten aus den Falten des hinter ihnen muschelförmig sich ausbreitenden Mantels heraustreten, wie das eine Bein des Engels aus dem Schlitz seines Gewandes hervorkommt, ist ebenso kennzeichnend für Giovanni (Ansanostatue im

Dom!), wie die Neigung des Kopfes der Jungfrau auf schlankem Halse, mit den wenig individualisierten Zügen ihres Gesichts (Katharinabüste in S. Domenico!). Bei beiden Gestalten fällt der stark vorgewölbte Unterleib auf (vgl. Repert. f. Kunstw. XXXI, 389).

OSSERVANZA (CONVENTO DELL')

103. Hl. Antonius (erste Kapelle rechts), lebensgroß, ganz modern übermalt, eine geringe Arbeit *Cozzarellis*. Schubring (S. 207): Für die Osservanza hat Cozzarelli die leider gänzlich übermalte Figur des hl. Antonius von Padua gearbeitet. Abbildung nicht vorhanden.

104. Hl. Paulus und Bonaventura (in der Krypta), beide 1,45 m hoch, die alte Bemalung schlecht erhalten. Schubring (S. 207): Besser erhalten sind die beiden in der Sakristei (rekt. Krypta) stehenden pompösen Terrakottafiguren zweier Heiligen von *Cozzarelli*, die wohl auch noch in den achtziger Jahren entstanden. Briefliche Mitteilung von Dr. G. F. Hartlaub: »Pompös« scheint mir wegen der an Quercia erinnernden Verve in der Haltung nur der Paulus (*Jugendwerk Federighis*?), während der Bonaventura noch die Trockenheit *Vecchiettas* (?) aufweist. Jedenfalls sind beide Statuen nicht von Cozzarelli. Sie dürften aus der Zeit vor dem Neubau der Osservanza stammen, so daß meiner Zuschreibung kein chronologisches Hindernis entgegensteht. Abbildungen fehlen.



Fig. 15. Heiligenstatue (Maria?, umbro-sienesisch, aus dem späten Trecento) im Staedelschen Institut zu Frankfurt (III, 17)

105. Beweinungsgruppe (Krypta), lebensgroße, kauernde und kniende Gestalten in alter Bemalung. Schubring (a. a. O. S. 179 ff.) gibt sie dem Francesco di Giorgio, entgegen der durch Tradition und ein gleichzeitiges literarisches Zeugnis gesicherten Autorschaft *Cozzarellis* (nach 1485). Sigismondo Tizio (1448—1528) berichtet hierüber in folgender Stelle seiner Historia Senensis, vol. VIII p. 563 (Handschrift der Kommunalbibliothek): Eadem quoque die [23. febr. 1515 st. com.] Jacobus Cozarellus opifex nobilis Senensis — in arte enim fusoria plurimum excellebat, ex argilla quoque simulacra et queque alia fingebat, ut viva apparerent, item ex ligno — hac vita decessit. Vir ingenio pollens, statuas ad sepulcrum Pandulphi ad Capriolam effinxit [hiermit ist die Pietàgruppe bezeichnet, zu deren Füßen Pandolfo Petrucci begraben liegt; Capriola ist der Name des Hügels, worauf die Osservanza liegt], Sancti quoque Sigismundi statuam apud Carmelitanos, Divi quoque Vincentii apud Sanctum Spiritum ex ligno piri [rect. ex argilla!] statuam deprompsit. Vgl. Repert. f. Kunstw. XXXI, 389 sowie die Diskussion über unsere Gruppe in der Rassegna d'arte senese I (1905) 19 und II (1906) 31 u. 52. — Abbildungen: Phot. Lombardi 1366 u. 2170; Alinari 9140 und Schubring S. 181 u. 183.

S. PIETRO A OVILE

106. Maria und Johannes der Evangelist zu seiten eines empfindungsvollen hölzernen Kruzifixus vom Ende des Trecento (s. weiter unten) (Altar links vom Chor), überlebensgroße Holzstatuen, mit weißem Anstrich überzogen, unter dem an

den Gewandsäumen stellenweise das Gold der ursprünglichen Polychromie durchscheint, von *Lor. Vecchietta.* Daß wir es mit einer Jugendarbeit des Meisters zu tun haben, zeigen ihre Analogien mit seinen Statuen an der Loggia dei Nobili (zusammengezogene Brauen über den halbgeschlossenen Augen, niedrige Stirnen, zurückweichende Kinnpartie). Der beabsichtigte Schmerzensausdruck wird noch zur Verzerrung, in der Gewandung — namentlich des Evangelisten — herrschen noch gotische Motive vor, die mit des Künstlers späteren schweren Faltenwürfen nichts gemein haben. Literarische Zeugnisse: Romagnoli, Vite degli artisti, vol. 4 p. 562: Nelle volte del duomo furono trovate 1799, ricoperte da calcinacci, due statue di legno, opere certamente del Vecchietta, le quali verniciate a color di bronzo furono poste prima nell' altare del Crocifisso, poscia nella pieve di S. Giovanni, apresso in S. Francesco, e finalmente nel 1816 nell' altare sinistro della chiesa di S. Pietro a Ovile. Faluschi, Breve relazione, ecc., Siena 1815, 2ª ediz., p. 142: (Chiesa di S. Francesco) Ne segue adesso un altare nel quale v' è un SS. Crocefisso quivi collocato nel 1813, da Monte Oliveto Maggiore traslatato; e vi sono state poste due statue di terra cotta [*sic*] che erano in Duomo, opere del celebre Vecchietta. Del Taya, Nuova Guida, Siena 1822, p. 130: (S. Pietro a Ovile) Nell' altare appresso a quello maggiore è il Crocifisso già esistente nell' abolita chiesa di S. Petronilla, colle statue esprimenti Maria Vergine e S. Giovanni Evang., plastici lavori del Vecchietta. Abbildung nicht vorhanden.

S. QUIRICO E GIULITTA

107. Hl. Joseph mit dem Christkind, das die Weltkugel trägt, im linken Arm, lebensgroße Holzstatue, altbemalt (aber unharmonisch), aus der säkularisierten Kirche S. Marco vor dem gleichnamigen Tor hierher übertragen, von einem *unbekannten Künstler* aus dem Ende des XVI. oder Beginn des XVII. Jahrhunderts. Die Naivität, ja Timidität des Werkes ist ein Anachronismus in der Kunst jener Epoche, der sich nur durch die in der isolierten Provinzstadt fortlebende Tradition besserer Zeiten erklärt. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

S. ROCCO (ORATORIO)

108. Hl. Rochus (in der Chornische hinter dem Altar), 2,75 m hoch, alte Bemalung gut erhalten. Briefliche Mitteilung Dr. G. F. Hartlaubs: Das Werk gehört einer Gruppe von plastischen Arbeiten an, die in der Gesichtsbildung genau den Typ der Maler Matteo di Giovanni und Guidoccio Cozzarelli wiederholen (wie z. B. auch die Rundreliefs an den Kuppeln der Osservanza). Man kann es wohl als »*Art des Giac. Cozzarelli*« bezeichnen. Abbildung fehlt, bisher unbeachtet.

CHIESA DEL SANTUCCIO (S. GALGANO)

109. Verkündigungsgruppe, lebensgroße Holzfiguren, über der alten Polychromie modern schreiend vergoldet (Haare und Gewänder) und bemalt (nackte Partien), sonst trefflich erhalten. Seither dem Neroccio gegeben, wurde für sie neuestens von Conte Gamba der Name *Goros di Neroccio* (1387—1456?) in Vorschlag gebracht — unseres Erachtens mit Recht, wie sich aus der engen Analogie der Jungfrau mit des Meisters »Tapferkeit« am Taufbrunnen von S. Giovanni ergibt (s. Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 16. Februar 1906, Anm. 15). Schubring (Plastik Sienas S. 36 und 43): C. Riccis Zurückführung der Verkündigung des Santuccio auf Giovanni Turini scheint begründeter. Sie wird auch um 1430 entstanden sein. Lange wurde sie für Neroccio in Anspruch genommen. Aber ihr Künstler gehört noch der früheren Generation der lautredenden

Künstler an, und die Verwandtschaft mit Giovannis Eigenart ist so groß, daß wir nicht zögern, ihn selbst für diese Arbeit in Anspruch zu nehmen (vgl. was wir im Repert. f. Kunstw. XXXI, 385 ff. hiergegen allegieren). C. Ricci (loc. cit. p. 63): Siamo di fronte all' opera d' un maestro che attinge molti elementi da Jac. della Quercia su tutto nel muovere tortuoso delle pieghe profonde; ma il tipo dei volti è divenuto più leggiadro che espressivo, le mani più molli, i piedi più delicati, la fattura dei capelli più raffinata..... Noi crediamo che uno studio comparativo d' esse statue con le figure di *Giovanni Turini* che si veggono agli angoli della vasca battesimale di S. Giovanni, faranno pensare al suo nome anche per l' Annunciazione, tanto somigliano il modo di piegare, le acconciature dei cappelli, le estremità e sino la fisionomia col naso lungo e il mento rientrante. Venturi (Storia dell' Arte VI, 124): Con tutta probabilità appartengono a Giov. di Turino pure le due statue in legno componenti l' Annunciazione, nel Santuario di S. Galgano. Abbildung: Phot. Lombardi 2880, Schubring S. 37.



Fig. 16. Täuferstatue (sienesisch) im Staedelschen Institut zu Frankfurt (III, 18)

SANTO SPIRITO

110. Hl. Vinzentius und Katharina, lebensgroße Tonstatuen, die alte Bemalung erneuert, von *Giac. Cozzarelli*, wohl Frühwerke (für den hl. Vinzenz s. Tizios Zeugnis weiter oben unter »Osservanza«). Beim hl. Vinzentius gibt der zum Reden erschlossene Mund, die ekstatisch aufwärts gerichteten Augen dem Antlitz einen tiefinnerlich lebendigen Ausdruck. Weniger packend, dafür aber äußerst lieblich, ist die Stadtheilige von Siena aufgefaßt, die Züge weich, aber seelisch wenig belebt. Schubring (S. 209): Der hl. Vincenzio Ferrer, mit der Flamme auf dem Kopf, hält mit der Linken ein geschlossenes Buch, die Rechte gestikuliert zur Rede. Das Gesicht ist hager und leidenschaftlich. Gegenüber ist eine S. Caterina aus Ton aufgestellt — keine bedeutende Arbeit. Abbildungen nicht vorhanden [1]).

111. Presepiogruppe (erste Kapelle rechts), in lebensgroßen bemalten Figuren, 1504 von *Fra Ambrogio della Robbia* gearbeitet (Vasari II, 181 n. 2), im Ausdruck einiger der männlichen Köpfe nicht ohne Empfindung — im übrigen eine sehr mittelmäßige Leistung. Abbildung: Phot. Lombardi 665.

[1]) 1509. La Cappella di S. Caterina fu concessa più tempo fa a M. Niccolò di Bart. Borghesi, il quale nel suo testamento fra l' altre cose lasciò che i suoi eredi facesser fare una tavola e altri ornamenti in detta cappella. Nella Cappella di Vittorio Cecchini era ed è tuttora la statua di S. Vincenzo, la quale in detto anno non era terminata (Arch. di Stato, Patrimonio Eccles., Carte di S. Spirito, Reg. A, I a c. 157 e 158).

112. Hl. Magdalena und Hieronymus (in einem Nebenraum am linken Seitenschiff), kniende, wenig unterlebensgroße Gestalten, an den Extremitäten und sonst arg verstümmelt, ebenso die alte Bemalung stark mitgenommen. Die Rückenhälften fehlen, da die Statuen für die Aufstellung an einer Wand gearbeitet waren. Das Kruzifix (jetzt am Hochaltar), mit dem diese beiden Statuen ehemals zu einer Kreuzigungsgruppe (in der ersten Kapelle links) vereinigt waren, hat mit ihnen nichts gemein. Sie stehen den Figuren der unter Nr. 111 besprochenen »Anbetung der Hirten« näher als sonst irgendeinem Werke der sienesischen Tonbildner; freilich ragen sie an Formvollendung und innerer Beseelung weit über sie hinaus. Auf alle Fälle gehören sie der *Sieneser Bildnerei von der Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert* an. D'Achiardi (L' Arte VII, 399—402, wo sie eingehend gewürdigt werden): Noi riteniamo che queste sculture, per il modo con cui sono trattate in una specie di bassorilievo, per l' applicazione sobria della policromia, per il senso di naturalismo, forse un po' crudo ma vivacissimo, che le informa, debbano essere riportate se non direttamente alla famiglia dei Della Robbia, a qualche artista che lavorò nella maniera dei seguaci di Andrea, e che ebbe un' educazione non molto differente da quella di cui furono nutriti gli autori del tanto celebrato fregio dell' ospedale di Pistoja. Schubring (S. 184ff.) nimmt die beiden Statuen für *Francesco di Giorgio* in Anspruch: Die beiden Figuren zeigen noch eine stärkere Durchbildung, ein noch sensitiveres Leben als die Gruppe der Pietà in der Osservanza; sie sind wohl erst in den neunziger Jahren entstanden. Abbildungen der Magdalena: Phot. Lombardi 2883, Phot. Alinari 18961; beider Figuren bei D'Achiardi loc. cit. p. 400 u. 401 sowie bei Schubring S. 185 u. 186.

S. STEFANO

113. Hl. Bartholomäus (oder Paulus?), Holzfigur, 0,84 m hoch, die alte Polychromie erhalten (blauer Rock, vergoldeter Mantel mit rotem Futter, das Gesicht modern bemalt), der Statue des hl. Paulus in der Opera del Duomo stilähnlich (s. oben Nr. 65). D' Achiardi (L' Arte VII, 370 nota): Tiene nella sinistra un libro e nella destra alzata una spada, di cui — essendosi perduta la lama — non resta che la sola impugnatura, stretta nella mano a guisa di rotulo. La testa è ridipinta, ma il disegno equilibrato dei panneggiamenti e le giuste proporzioni dell' insieme fanno rientrare questa piccola opera nelle buone tradizioni dell' arte senese, ancora sotto l' influsso di Giovanni Pisano. Abbildung fehlt.

CHIESA DELLA VISITAZIONE siehe CHIESA DELLA MADONNA

MUSEO DELL' OPERA siehe DUOMO

SIGN. GIULIO BARABESI

114. Hl. Antonius Abbas und Ambrosius, Holzstatuen, etwa dreiviertellebensgroß, weiß überstrichen, von C. Ricci dem Quercia zugeteilt, dem sie in der Tat nahestehen (La mostra di arte antica senese, Bergamo 1904, p. 62: Diverse mani di colla e gesso, date forse con l' idea di procedere inconsultamente a una nuova policromia hanno ingrossate le forme ma l' occhio esperto dell' arte del maestro saprà sempre trovare in esse la mano poderosa di luì), jedoch von Schubring richtiger auf *Giovanni Turini* bestimmt (Plastik Sienas S. 34): Die Verwandtschaft mit den Bronzestatuetten des Taufbrunnens und den Marmorreliefs des Doms ist sehr groß; vor allem ist die Geschlossenheit der Figuren, das starke Anpressen der Arme und das Kurz-

halsige bezeichnend. Auch das Herabwallen des Mantels bis auf die Fußspitzen und die dadurch betonte Massigkeit der unteren Teile fanden wir bei Giovanni. Abbildung bei Ricci fig. 113 u. 114.

DOTT. RODOLFO BASETTI (ANTIQUAR)

115. Madonna mit Kind, Holzstatuette, 0,6 m hoch, bemalt (blauer Mantel, rotes Kleid), steht der Madonna in S. Martino nahe, doch ist sie das Werk eines anderen, wohl etwas jüngeren *Querciaschülers* (um 1450). Bisher unbeachtet. Abbildung: Phot. Lombardi 2859.

[CASA BORGHESI

116. Ein Heiliger. Von der Halbfigur eines solchen, einer Arbeit *Vecchiettas*, berichtet Romagnoli in seinen handschriftlichen Vite degli artisti senesi, vol. IV p. 567 wie folgt: Nella casa del Sign. Prospero Bernardino Borghesi è una statua di terra cotta piu che mezza figura, al naturale, figurante un santo con un libro nella mano destra. La testa piena di sentimento ha molto del fare del Gesù Cristo situato nell' altare dello Spedale della scala. Gegenwärtig ist das Werk nicht mehr vorhanden.]

SIGNOR PACINI

117. Hl. Joseph, sich auf den Stab stützend, Tonstatuette, 0,35 m hoch, unbemalt, von anonymem Bildner, *zweite Hälfte des Quattrocento*. Abbildung nicht vorhanden.

VOLTERRA

DOM S. OTTAVIANO

118. Madonna mit Kind, sog. Madonna de' Chierici (Altar im rechten Querschiff), lebensgroße Holzfigur, sitzend, alte Bemalung gut erneut, durch modernen Ex-Voto-Schmuck entstellt, aus einer der Kirchen von Castel Barbialla[1]) stammend, *sienesisch-florentinische* Arbeit, zweite Hälfte des Quattrocento, wie aus dem genrehaften Motiv in der Kopfwendung der Madonna, aus der Freiheit und Breite der Gewandbehandlung (eine Falte des Mantels breitet sich über den Sockel herab) zu entnehmen. Corr. Ricci (Volterra, Bergamo 1905, p. 134): La Madonna cosidetta dei Chierici è da riferire a gentilissimo artista fiorentino, di poco anteriore [a Giov. della Robbia]. Demgegenüber ist darauf hinzuweisen, daß der träumerisch empfindungsvolle Ausdruck der Madonna entschieden nach Siena weist. D'Achiardi (L'Arte VII, 371): Di uno stile un pò più progredito e più prossimo alle forme dell' arte fiorentina [als die Verkündigungsgruppe in S. Pietro, s. unten] ci sembra la »Madonna dei Chierici«. Abbildung s. Figur 17.

119. Presepio und Anbetung der Könige (Capp. della Vergine Maria), lebensgroße, altbemalte Terrakottagruppen (die erstere mit einem gemalten Fond im Stile Ben. Gozzolis, den Zug der Heiligen Drei Könige darstellend), *sienesisch-florentinisch*, vom Ausgang des Quattrocento. Die lokaltraditionelle Zuweisung an Zaccaria Zacchi (1473—1544) ist unhaltbar, denn unsere Gruppen sind stilistisch völlig verschieden von dessen einzig noch nachweisbarer Arbeit, einigen der Sibyllen an den Leibungen der

[1]) Der alte Burgflecken dieses Namens liegt etwa 6 km westlich von Castel Fiorentino (Val' d' Elsa) im Tale der Evola und gehört zur Diözese von Volterra.



Fig. 17. Madonnenstatue (sienesisch, vom Ende des Quattrocento) im Dom von Volterra (III, 118)

beiden Seitenportale an S. Petronio in Bologna[1]). Näher stehen sie — namentlich in den männlichen Typen — der Anbetung Fra Ambrogio Robbias in S. Spirito zu Siena vom Jahre 1504 (s. oben); doch sind sie ihr sowohl in der Komposition als in der formellen Durchbildung weit überlegen. C. Ricci (loc. cit. p. 134): Le figure di tutto rilievo modellate con rara gentilezza si rilevano opera d' un qualche fiorentino, discepolo o seguace di Andrea della Robbia. Abbildung: Phot. Brogi 13640 und bei Ricci p. 116 u. 117.

S. FRANCESCO

120. Beweinung Christi (Kapelle am Eingang zum rechten Seitenschiff), Gruppe von vier lebensgroßen Figuren, leider mit Ölfarben modern dick überschmiert; an Noblesse der Auffassung und Feinheit der Formenbildung (besonders beim Leichnam

[1]) 1525, 14 ottobre: L. 198 s. 15 d. 4 a mastro Zaccaria da Volterra — pro mercede laborerii et operum per eum factorum per dicta fabrica in architrabii sibillas a modulare (s. A. Gatti, La Fabbrica di S. Petronio, Bologna 1889, p. 112).

des Heilands!), an Wucht der dramatischen Bewegung, an Tiefe des Empfindungsausdrucks weitaus die Florentiner Pietàgruppen der Werkstatt Giovannis della Robbia übertreffend. Das Werk eines *sienesischen Adepten seiner Schule* vom Beginn des Cinquecento, der vielleicht identisch ist mit dem Schöpfer des großen, buntglasierten Altars in S. Lucchese über Poggibonsi vom Jahre 1514. Abbildung bei Ricci loc. cit. p. 6; in der Literatur bisher nicht beachtet.

S. PIETRO.

121. Verkündigungsgruppe, Holz, lebensgroß, die alte Polychromie großenteils (zumal in den Gesichtern zu schreiend) erneuert, Heiligenschein und Flügel des Engels modern; vortreffliche *sienesisch-pisanische* Arbeit, um die Mitte des Quattrocento, von der früheren Gruppe in S. Francesco in Chiusuri (s. oben unter Asciano Nr. 3) sichtlich beeinflußt, trecentistische Reminiszenzen (geschwungene Falten, schmale Schultern, vorgestreckte Leiber) mit Absicht akzentuierend. D'Achiardi (L'Arte VII, 371): Un felice accoppiamento di elementi pisani e senesi è pure evidente nel gruppo di S. Pietro in Volterra, le cui figure rivestiti di ricchi abiti a riflessi dorati, metallici, dalle proporzioni un pò corte mostrano ancora nelle pieghe e nell' atteggiamento un avanzo di gotica contorsione nei primi anni del secolo XV°. Schubring (Plastik Sienas S. 48): Die Gruppe ist wohl schon in die Zeit um 1440 dem Stile nach zu setzen; sie erreicht weder die Feierlichkeit der von S. Gimignano, noch die Ausdruckskraft der des Santuccio in Siena. Von der Berliner Gruppe [Florentiner Schule, Berliner Museum Kat. Nr. 151 u. 152] ist sie um mehrere Grade des »stile sviluppato« entfernt. Abbildungen: Phot. Brogi 13651 u. 13652, C. Ricci, loc. cit. p. 144, Schubring S. 46 u. 47.

KÜNSTLERVERZEICHNIS

Die römischen Zahlen I, II, III bezeichnen die pisanische, florentinische und sienesische Schule, die arabischen die Nummer des betreffenden Bildwerkes

DER RACIONERO ALONSO CANO UND DIE KUNST VON GRANADA

(DOKUMENTE [1])

VON AUGUST L. MAYER

I. ALONSO CANO

Granada S. Ildefonso lib. 5 de bautismos fol. 114v [2])

En diez y nuebe de março de mill y seiscientos y uno ãs baptize yo El ldo miguel hieronymo a alonso hijo de miguel cano y de ma de almansa. Fueron sus compes Jû de liñan gû y isabel de la bega fueron tes hieronymo Ramos y franco de pareja

to Frco de Pareja El ldo miguel hieronymo

Sevilla. Archivo del Ayuntamiento

Alonso Cano maestro pintor digo que ante V. Sa tengo prezentada una petiçion aserca de otra que frangisco de zurbaran pintor dio al señor asistente en su caza que vista por V. S.a i el señor asistente en este cabildo la dicha mi petiçion acordaron de conformidad que se juntasen las dos dichas petiçiones las quales tengo juntas y entregadas a el secretario desde el cabildo de bentinueve de maio a V. S.a pido y suplico las manda leer i prouea lo que conbenga a la justicia que pido.

Alonso Cano

Archiv des Domkapitels zu Granada

Autos capitulares Band XV

1652

191v Martes 20 de febrero

Tratose del llamamto sobre dar posson al Lizdo Alonso Cano de la Ron que vaco por el Sr Rno Franco del Castillo y habiendose visto los recaudos que presenta se tuuieron por bastantes y se acordo que se le disse la dha posson que pide con la calidad que se consulto a surrazion por el Caudo por que era una de las Raciones asignadas

[1]) Wegen Raummangels gelangt die eigentliche Abhandlung erst in Heft I des nächsten Jahrgangs des »Jahrbuches« zum Abdruck.

[2]) Die Mitteilung der Dokumente aus den Grenadiner Kirchenbüchern wurde mir durch die Liebenswürdigkeit D. Manuel Gomez-Morenos ermöglicht. Bei meinen Nachforschungen im Kathedralarchiv hat mich D. Agapito Moreno, canonigo-archivero der Kathedrale, aufs zuvorkommendste unterstützt. Beiden auch hier meinen wärmsten Dank.

a la musica y por insigne pintor y escultor y ser mas util a la sg^{a} su Mag^{d} Le presento a ella y fueron a darsela y se la dieron el Sr Antonio Calderon Prior y Sr Don Geronimo de prado canonigo conforme al derecho y costumbre de esta s^{ta} Iglessia.

Presento cedula para que se le diese la poss^{on} no obstante no ser sacerdote aunque dentro de un año se ordene de sacerdote.

192^{v} 24 de febrero

Este dia se acordo que por quanto la R^{on} en que fué presentado el Sr R^{no} Cano es una de las asignades a la musica y por insigne pintor escultor y architecto se dispenso por esta vez el presentarle en ella, que se ponga la cedula de presentacion de su Mag^{d} a la letra en el libro de antos capitulares para que en todo texto conste que la dha racion es de las señaladas a musicos y en cumplimiento de este acuerdó la traslade y es del tenor siguiente:

»El Rey Don Felipe por la gracia de Dios Rey etc. ya sabeis como por derecho y bulla app^{ca} a mi pertenece el Patronasgo y presentacion de todas las dignidades canongias, Raciones y otros beneficios de essa Ig^{a} y arcobispado y de las demas de esse Reyno y agora saued que el dean y Cau^{do} de una Iglessia me an hecho Relacion que en essa Iglessia ay una R^{on} vaca, dos años a, de las que asigne para las vozes de la musica de canto de organo y aunque que en este tiempo se an puesto y prorrogado los editos tres vezes no an por cerdo opositores y que oy la Capilla esta de manera que puede por agora suplir se la falta bastantemente, y de lo que mas necesita es de acabar su fabrica y de adornarse de pintura y escultura la capilla mayor que es la mas insigne que ay en estos Reynos y que todo esta enpecado y con mucha incomodidad de los ministros y poca decensia en el ornato, que estan informados que Alonso Cano que reside en esta corte es gran architecto, eccelente Pintor y escultor y persona con decorada virtud y digno de una prebenda y natural de essa ciudad suplicandome fuese seruedo por esta vez hazer la merced de la dha R^{on} de musica al dho Al^{o} Cano para que con mas comodidad y mayor gloria de Nro señor se adorne su cassa y templo e illustre su fabrica por mano de este suxeto. Y visto en mi Consejo de la Camara y comnigo consultado atendiendo a lo que se representa he tenido por bien y por la presente siendo el dho Al^{o} Cano clerigo presbitero abil y suficiente y concurriendo en su persona las calidades que para ello se requieren conforme a la ereccion de essa Iglessia y al estatuto que dispone que los que presentan en qualquier manera a las dignidades canongias y Raciones de ella demas de ser clerigos presbiteros sean christianos viejos linpios de Padre y madre sin ninguna Raza de linaxe de Judio y graduado siendo la Prebenda a que fuere presentado dignidad en universidad por examen riguroso de mre o liz^{do} en theologia o doctor o liz^{do} en canones y si es canongia o Racion que aya estudiado en un universidad a lo menos dos años theologia o canones y no de otra manera — y no teniendo el dho Alonso Cano otra dignidad ni beneficio alguno en las Iglessias de esse Reyno y si le tuviese vacando aquel para que en su lugar se prouea otra persona le presento a la dha Racion para ser instituido en ella y os ruego, exorto y requiero que presentandose el dho Al^{o} Cano ante vos con esta mi carta dentro de treinta dias contados desde el desa data de ella en adelante concurriendo en su persona las dhas calidades especialmente lo que toca a la linpieca de su linaxe le ayais por presentado y hagais colacion y canonica institucion de la dha R^{on} yendola a seruir y residir en essa dha Iglessia dentro de otros treinta dias despues que le instituyere des en adelante le hagais dar la poss^{on} y acudir con los frutos rentas probentos y emolumentos a ella anexos y pertenecientes todo bien y cumplidamente sin faltarle

cosa alguna; y mando al dho Alonso Cano que dentro del dho termino la vaya a seruir y residir en essa dha Iglessia segun y como la ereccion e institucion de ella lo dispone so pena no haziendola assi ni concurriendo en su persona las dichas calidades aunque vos le instituyais en la dha R^{on} quede vaca para presentar a ella otra persona y en tal casso encargo y mando al Cab^{do} de essa Iglessia no le acudan con los reditos prouentos y emolumentos a ella anexos y pertenecientes. dada en Madrid a once de setp^{e} de mill y seis cientos y cinquenta y un años. Yo el Rey.«

309^{r} 4 de Mayo

Tratose que el Sr R^{no} Cano sele haze presente a las oras para el efecto de exercitar sus artes en seruicio de esta S^{a} Iglessia y no parece que lo haze o serra tan despacio que en cerca de tres messes no a comencado a pintar ni hecho otra cosa. y se acordo que el Sr dean le intime la obligacion que tiene de asistir a las horas y el escrupulo que puede hazer en no trauaxar, pues por este respeto se le da y concede el que se le haga presente . . . .

327^{v} 27 de Julio

Tratose sobre las librancas que da el Sor. Raz^{o} Cano sobre el señor D. Pedro Canales de los maravedis que cobra de los herederos de Sr Moron y estan el cobrar los a su cargo para el facistol que se esta haciendo; y se acordo que de aqui adelante el dho S^{or} R^{no} no libre mrs. algunos sino que todo lo que se gastare y fuere necesario para el dho efecto sea dando al Sr Don Pedro Ruiz Canales . . . .

1654

418^{r} 8 de Abril

Tratose del primer llamam^{to} sobre la residencia del Sr R^{no} Alonso Cano y hauiendose conferido se acordo por mayor parte que las oras que no estuuieze ocupado en su ministerio se le ponga en perdida.

420^{v} 16 de Mayo

El Sr Don Eugenio de Riuadeneira propusó que el cauildo declare si el Sr R^{no} Cano estando ocupado en su Ministerio y ofreso se le a de hacer pressente en los aniuersarios y se declaro que se ponga en perdida: y atento a estar ocupado en tanto util de la Iglessia que la cantitad que perdiere constando de su ocupacion a uno de los ss^{res} apuntadores se anote con una señal y se le satisfagan los aniversarios que perdiere de la hacienda de la fabrica en cuyo beneficio esta trauajando. y el S^{r} don Joseph vasquez le contradixó y apeló del dho auto.

430^{v} 10 de Julio

Tratose del primero llamam^{to} sobre la peticion del Sr R^{no} Cano en que pide se admita a la asistencia del coro excusandole del trauajo los meses de Julio y agosto, diziembre y henero por los messes del mayor calor y mayor frio del año y haviendose visto y conferido se procedió a botar y ubo ocho botos que se le concediesen dos messes de Julio y agosto y nuebe que se niegue lo que pide y en este estado quedó la materia siu resoluer nada el Sr Dean.

1655

464r 4 de henero

Tratose del Sr Rno Cano que lo poco que obraua en la obra del facistol y que eran las Promesas que daua de acauarlo banas pues no se uian los efectos que se acordó por mayor parte quendo[1]) aga sino que como estubiere se entrega al maestro que pareziere y para que se execute este auto capitular se da mission al Sr Abad y al Sr Don Eugenio de Riuadeneira que le quiten todo lo que tubiere en su poder el facistol que pinte como tiene obligazion.

464v 8 de henero

Pide el señor Racionero Cano se le haga presente en las oras que gastare en pintar y de la fabrica se le paguen lo que tocare de aniuersarios y se acordó se llame a caudo

465r 12 de henero

Tratose la primera parte del llamamto sobre la residenzia del coro del Sr Razo Cano y lo que pide por su petizion; y se acordó por mayor parte que se escriua a la camara y para ello se nombraron a los sores chantre y don Eugenio de Riuadeneira que traigase al cauildo el informe que se iciere.

469r 27 de febrero

Viose petizion del Sr Razo Cano en que exuie una cedula de prorogazion de un año mas para que en el se pueda hordenar presvitero diose por presentada y se acordó sellame a cauildo para uer si se a de informar a su magd

469v 2 de Marzo

Genehmigung durch das Kapitel.

470v 6 de Marzo

Propusó el Sr Don geronimo de prado que el Sr Rno Cano ofrece acauar la magen de nra Sra para el facistol y otro quadro para la capilla mayor en un año y que se ponga en Recle como asta qui las faltas del coro para que no cunpliendo se le pongan en perdido fuera de su Recle y cunpliendo por su parte se le restituiassen enteramente y se acordo que lo dé por escripto lo que ofrece y para todo se llame a Cauildo.

471r 9 de Marzo

viose petizion del Sr Racio Cano y vista se acordó por mayor parte que el dho Sr Rro haga la ymagen y quadro que ofrece en la petizion que presenta y abiendo segun y como lo dice se? de todo el Recle que se le hubiere puesto y perdido todo este año de zinquenta y cinco porque para el dho efecto se le concede y se manda se le restituya lo que hubiere perdido ese año y que si antes se acabado este año ubiere cunplido lo que ofrece lo demas que Restare se le conzede de Recle por auer gastado el sujo en la dha ocupazion de la hechura de la dha Imagen y quadro y esto sea asistiendo o no asistiendo en el coro ora este o no este en esta ziudad y que ningun señor se entrometa con el dho señor Rro cano en Razon de dha ymagen y

[1]) = que no lo?

quadro ni en otra cosa y desele por testimonio ynserta la dha petizion. Y el Sr Abad con bos de S^{r} arzediano y el S^{r} doctor muñoz no se conformaron sino que dijeron que fuesen dos los quadros que iciese en este año

1656

502^{v} 14 de henero

Tratose de la segunda parte del llamamiento sobre la peticion del R^{ro} cano y otra que dieron los S^{res} R^{ros} azerca del *Repartado* que a perdido el dho S^{r} R^{ro} este año de zinquenta y cinco conforme al contrato que hizo el sobre dho con el cauildo y se acordó por mayor parte que se que de con secresto todo lo que a perdido el dho año hay sauer si acaua con vreuedad lo que tiene ofrezido. y el Sr Don Andres de quiñones en su voto dixo que su voto es que Resida cano su ocupazion prinzipal al coro y el Sr Doctor vazquez con voto del S^{r} muñoz que el dho Sr R^{ro} Cano tiene perdidos los frutos del año passado de zinquenta y cinco y que asi se deuen Repartir entre los interesados y que no viene en quenta que den en sequestro par auer quenta se a de hazer dellos si con vreuedad el dho acauase imagen de madera y lienzo que tiene ofrecido y de lo contrario apela y pidio se le de por testimonio para pedir lo que le conviniese ante quien y derecho le conviniese. y se acordó se le diese asi este auto capitular como un traslado de la petizion y auto capitular que trata deste negocio.

509^{r} 17 de Marzo

Tratose del llamamiento sobre si hauiendo el Sr R^{ro} Cano entregado la *ymagen del zedro para el fazistol* y el lienzo de la purificazion para la capilla mayor se le a de desenBargar el trigo, granos y maravedis del año pasado de zinquenta y cinco y se fue discudiendo sobre este punto y se boto y se acordo por mayor parte que se le desenbarguen los frutos así de mrs. como de granos que ganó el año pasado de zinquenta y cinco entregando las dhas piecas. y el S^{r} valle lo apelo contradijo y pidio por testimonio y se concluyo el cauildo . . .

512^{r} 26 de Abril

Tratose del llamam^{to} sobre aberse cunplido la zedula de su mag^{d} de *prorogacion* de termino para poderse hordenar el S^{r} R^{ro} alonso Cano y auiendose conferido se Resoluia que se cunpla la dha zedula en todo lo que contiene y se dio comission al S^{r} abad y al Sr Doctor Luis de oliuares para que acudan . . . . del cauildo ante su ylustrissima y a su Magestad y ante qualquier tribunal y hagan provancas y pedimientos nezesarios hasta que llege a tener efeto la vacante de la dha Razion el dho Sr R^{ro} Alonso Cano y para que hagan suplica a su Mag^{d} para que la dha Razion se vuelva a su naturaleza de voz y para todo lo dho se les da poder en forma y todos los gastos.

514^{r} 27 de Mayo

Tratose que se a de hazer de la *ymagen de nra* S^{ra} que fabricó el Sr R^{ro} Cano para el facistol y se acordó que se haga una caxa curiosa con sus vidrieras y pongase en la sacristia mayor y recometió al Sr Abad para que lo disponga y para que se corte la peana de la ymagen que oy tiene el facistol para que se pueda ver.

530^{r} 10 de Octubre

Tratose del llamam^{to} sovre *poner editos a la Racion* que seruia el R^{ro} Alonso Cano y se acordó que se pongan por sesenta dias en la firma hordinaria y para voz

de contralto y se nonvraron por comisarios á los S^{res} chantre y don Joseph vasquez y el S^{r} olibares scriua a su magestad dandole quenta de como se ponen editos a la dha Rz^{on} como su Mag^{d} lo manda

530^{v} 24 de Octubre

escriuan los S^{res} comissarios alg^{o} sovre aver querido alonso cano entrar por fuerça en el coro y escreuir a si mesmo al So̅r̅ Arzobispo sovre los prozedimientos del S^{or} $Prouiss^{or}$

25 de Octubre

Tratose sobre el negocio que se ofrece que es zerca de un año . . . . tificazion que se hizó al secretario para que diese testimonio de los autos capitulares en materia de Alonso Cano por auer puesto editos a la Racon . . . .

533^{v} 24 de Noviembre

Joseph Garzain remitió al Sr D. Agustin de Castro cedula para que se Remita todo lo actuado por el Sr R^{ro} Cano y que se envie poder miguel de Cosada procurador para que lo defienda en el gobierno de camara y se cometió a los S^{res} comisarios de este negocio.

1657

556^{v} 16 de Octubre

Tratose sovre la materia de la Razion de cano y hauiendose tratado se acordó que se lleue a su Illmo legacia para que se escriua al gobierno y para eso se nonbraron a los S^{res} Abad y Riuadeneiras para que se le den notizia de esto que tiene y los S^{res} comisarios conviene a sauer el S^{r} oliuares y Sr Ruiz agan la consulta ynforme y las demas diligenzias que convengan.

1658

578^{r} 9 de Julio

Avriose un pliego del liz^{do} alonso Cano y una cedula de su magesdad su fecha catorze de avril de seiszientos y zinquenta y ocho en que se manda Restituir a la racion y frutos de el . . .

(Cedula)

Venerable Dean y Cabildo de la iglesia metropolitana de Granada: Alonso Cano me ha hecho relacion que le habeis movido pleito sobre la ración de esa iglesia de que le hice merced y ha poseido con pretexto de no haber cumplido con lo dispuesto en algunas cédulas mias en que mandaba se ordenase de orden sacro dentro de ciertos terminos pretendiendo vacarle la racion y embarazandole el entrar en el coro a residirla, siendo asi que la causa de no haberse ordenado ha sido el ocuparse mucho tiempo en diferentes obras de arquitectura escultura y pintura tocantes a esa iglesia y porque aunque ha mucho tiempo que estaba capaz para ordenarse nunca el ordinario de esta ciudad le quiso dar dimisorias con la gran mano y poder que teneis y que no teniendo otro titulo que la racion para poderse ordenar ha padecido mucho en pleitos injustos y el descredito con que le habeis tratado algunos de ese cabildo, hasta que habiendo obtenido cierta capellania colativa en el obispado de Salamanca, el obispo de aquella ciudad prelado legitimo para esto a titulo de ella y de la dicha racion le ha dado dimisorias para ordenarse de epistola como en efecto lo está habiendo sido

primero examinado por los examinadores del tribunal del nuncio de S. S. que le hallaron suficiente como me constaria del testimonio de que me hizo presentacion. Suplicóme fuese servido de declarar haber cumplido con mis reales ordenes y mandarle dar cedula mia para que le admitais al uso y goce de su racion sin ponerle estorbo ni embarazado alguno acudiendole con todos los frutos pertenecientes a ella desde que se le movieron los pleitos como si hubiese residido personalmente y con los que adelante le tocaren. Y habiendose visto en mi consejo de la camara con el titulo de sus ordenes y la noticia de la contradiccion que por vuestra pretendiese Alonso Cano pidiendo traslado y de la que en esta causa estaba mandado, lo he tenido por bien y por la presente declaro: que siendo asi que el dicho Alonso Cano está ordenado de epistola ha cumplido con lo que por mis reales cedulas estaba mandado para obtener la racion a que le presenté en esta iglesia, y os mando le admitais en ella y le dejeis y consintais servirla y residirla quieta y pacificamente y le acudais y hagais acudir con los frutos caidos de su racion desde el dia que los dejó de percibir hasta el en que se presentare con esta mi cedula en ese cabildo y cumpliendo de aqui adelante lo que por la racion es obligado se le acuda con los frutos y rentas que le pertenecen entera y cumplidamente sin faltarle cosa alguna. Fecha en Madrid a quatorze de Abril de mill y seiscientos cinquenta y ocho años.«

12 de Julio

Tratose del llamamiento fho sobre la petizion y Recaudo presentados por parte del lizenziado alonso cano y por mayor parte se Resoluio que se obedezca la cedula en todo y por todo y se mandó a los contadores ajusten la cuenta de la Restitucion y ajustada los mayordomos fieles o otras personas en quien pararen los frutos los entrege a la parte de Al^o^ Cano y esta presto el cauildo admitirle a su Residenza

El Sr Riuadeneira con el voto de Sr Quiñones y yo pedimos se escriua mi voto que se obedezca y cunpla la zedula en punto a ser admitido a la Residenzia de su preuenda y ganar los frutos desde que se presentare personalmente a Residir como lo dispone la ereccion consulta y zedula de su magesdad y se suplique y nos cunpla en quanto a la Restitucion de los frutos que a perdido desde el dia que Requerido por el cavildo se cunpliese con las zedulas de su mag^d^ y dispusieron de d^os^ de la ereccion y consulta y el en que por la zedula particular su mag^d^ mandó no se le admitiese y dió por uaca su preuenda hasta el dia en que se presentare personalmente a Residenzia . ? . . por auerse adquirido y auer sido segundo a los particulares no oidos y que no . ? . que vaya . ? . a la defensa a la corte a costa de la fabrica y de lo contt^o^ apelaron en forma y pidió . . . . . Y el S^or^ oliuares ser edulo a este voto y sen^do^ proueer decreto en la zedula de la petizion y entrega a la parte con los Recaudos segun ba acorda

578^v^ 15 de Julio

. . . . y Repetimos y apelamos y se concluyó mandando se ponga decreto y de testimonio a la parte de Cano y se le vuelban sus Recaudos quedando traslado segun lo acordado por mayor parte y que esta judiz m^te^ se escriuia carta al presidente y los del consejo de Camara significando lo que se a conozido de disconveniencias en la prouision y a asistencias del lizdo Cano en esta Racon y yglesia y en la asistenzia que aora tiene en ella en m^d^.

1659

602^{v} 26 de Marzo

Tratose de la prim^{a} parte del llamam^{to} sobre de donde se a de pagar los trecientos ducados que se mandó se diesen al Sr R^{ro} Cano para viene residir su Prebenda por sobre cedula de su Mag^{d} notificada en veinte y quatro de M^{co} de este press^{te} año . . .

620^{v} 2 de Setiembre

Acordose este dia que el Sr Don Joan Sobis ve y se encargue de la defensa contra el Sr R^{ro} Cano sobre la pretencion de querer que se le den los frutos de su Prebenda sin venir residirla y assi mesmo se acordó que se le pasen y Riciuan en q^{ta} al dho Don Joan de Sobis los derechos de ministro que gastare en los pleitos que lleua a su cargo. y se le encargaron por q^{ta} an de ser por q^{ta} del cauildo y no por la suya ni an de entrar los trecientos ducados que se le dan de ayuda de costa y se mandó se le de librança de ellos . . . .

628^{v} 28 de Octubre

Leyose carta del Sr R^{ro} Cano en que pide algun dinero para poderse venir y se acordó se le escriua al Sr Don Joan de Sobis que le traiga y haga la costa que el cauildo le satisfara lo que gastare.

1660

642^{r} 24 de febrero

Llamese a cabildo para lo que escriue Garcain sobre lo que toca a Sr R^{ro} Cano

642^{v} 28 de febrero

Canonicus D. Aumada erhält in dieser Sitzung Generalvollmacht und Garzain wird zum Verteidiger im Prozeß gewählt.

643^{r} 2 de Marzo

Miguel de Aumada erhält alle Papiere für Verteidigung im Prozeß mit Alonso Cano.

644^{r} 16 de Marzo

Viose carta de Antonio de Alosa Rodarte que se le den al señor Racionero cano trecientos Ducados que pretende para poder benir a Residir y se acordó se llame a cauildo y que el S^{r} aumada en Madrid ponga esta pretension en Justicia como esta acordado.

644^{v} 20 de Marzo

Tratose sobre el llamamiento sobre mandar el consejo por carta del señor Antonio de Alosa que se le libren al Sr Racionero cano trecientos Ducados y se acordó por mayor parte que se le den y los lleue en letra el Sr Racionero Villalouos. El qual lleue cartas para el consejo y señores para que sepan como la Iglesia por obecederle da lo que no se le deue y haga la diligencia conforme se le diere por una instruccion que se le dara . . . .

648^{r} 27 de Abril

Biose un traslado dell autto del consejo sobre la benida del Sr Racionero cano y su Resulucion que el secretario diga a el Sr Villalobo en esta materia por concision del. le escriua en esta materia que execute el autto del consejo sin añidir ni quitar nada

conforme a el y se le haga notificar al Sr dho Racionero para que le corra el termino y que pasado Represente a la Cama que esta Racion esta afecta a la musica para cuy aprouision se an de poner edictos.

25 de Junio

... Leyose carta de D Antonio de Alosa en que escriue al cauido como le dieron de termino de ochenta dias que biniese a seruir su preuenda y que si no biniese en este tiempo se de auiso auiendo Cauildo que ya a benido y que se auise como Reside.

655r 3 de Julio

Propusó el sr. Prado que el Racionero Cano esta en suma necesidad que se le de por quenta de lo que a de auer de su preuenda algun socorro y se acordó que el Sr Prado ajuste con el mayordomo le de 700 rs. a quenta de lo que hubiere de ganar de su prebenda para que el Sr prado disponga el que desenpeñe la Ropa y la entregue al Sr Racionero.

658v 16 de Julio

Leyose una peticion de Sr. Rro Cano que transixan las pretensiones a S. Illustrissima Doctoral e Liz Joan de herrera pareja que tiene contra el cauildo en orden a los frutos de su prebenda y que el les daria por su parte el mesmo poder.

Diese Bitte wird gewährt in der Sitzung vom

660r 23 de Julio

... que se le den los frutos de su prebenda el tienpo que estuvo ausente

665v 31 de Augusto

Acordose se inprima el papel que esta hecho de los apuntamientos azerca del negozio del Sr Racionero Cano y se cometió al Sr Riuadeneyra y se le dan doze dias de termino para ajustarlo.

668r 14 de Setiembre

El señor Dean propuso si el señor Racionero Cano hauia de entrar en el turno de misas ebangelios y epistolas y se determino se guarde la costumbre del cauildo que el que no sale a misas no entre en turno de semana ni se le encarge misas

1661

702v 8 de Junio

Los Sres dean y cauildo nomine discrepante de todos los presentes acordaron y mandaron que al Sr Racionero Alonso Cano respecto de auerse puesto en patitur y constar euidentemente que desde el primero dia le a quebrantado asistiendo a trabajar fuera de su casa se ejecute y cumpla en el la ley que ordena que desde el dia que qualquier Sr Prebendado que se pone en patitur no salga de casa hasta venir via recta a la residencia de su prebenda y assi al dho Sr Racionero se le debe poner en perdido con el quatro tanto hasta tanto que cumpla con la obligacion que tiene en el venir a dha residencia y este decreto nunca jamas se derogue en caso que alguno pretendiere no se ejecute quedando este negocio por materia de gracia para que si lo contradigere un Sr capitular no se altere lo que aqui queda acordado y mandado.

708^{r} 12 de Julio

El S^{r} dean propuso como el Racionero Cano pide unos Angelicos que paran en su poder y el Cauildo acordó no se le den y que una imagen pequeña de N^{a} S^{ra} que el dho Racionero tiene la vuelva.

1662

737^{r} 7 de Enero

... se acordó que un inbentario que el S Abbad tiene echo de todas las herramientas y instrumentos que se hicieron para que el R^{o} Cano trabajasse se traiga al Cab^{o}.

759^{v} 16 de Junio

Viose el abarte de quentas de el S^{r} razionero Cano y lo que por ellas consta se le deue ... serremitió al S^{r} obispo para que ynforme al cavildo y sobre la paga que se ubiere de hazer se determinara lo que mas conbenga.

761^{v} 20 de Junio

(*Der Bischof hat die Rechnungen für richtig erklärt.*) ... recibe la cantitad de tres mill setezientos y cinq^{ta} y cinco R^{s} y ocho mrs. ....

El Sr Prior propusó que el Sr Racionero Alonso Cano deseaua para el ornato de la capilla maior de esta Sta Iglesia hazer dos liencos, el uno de la asuncion de nra S^{a} y el otro de la concepcion; y para ser asi que para hazer dhos liencos nezessitaua de algun tiempo y mas algunos maravedis para la persona que le asiste. los S^{res} dean y Cauildo auiendo oydo la propuesta resoluieron y determinaron que al dho S^{r} racionero Alonso Cano se le den quatro meses de termino p^{a} que en ellos pueda hazer los dhos dos liencos que ofreze con calidad que pasado este tiempo y no cumpliendo con lo dho se le pondra en perdido. y asimismo se decretó se le libren cinquenta Duc. y el S^{r} D Prado se los entregue como meior le pareçca adbirtiendo el dho S^{or} rracionero que ha no tener efecto este tratado se le sacaran de su preuenda y para que en todo tiempo conste y tenga mas fuerza todo lo propuesto se determinó en el cauildo que a dho Sr Racionero diga por Desision (Peticion?) firmada lo que propusó por el Sr Prior obligandose a cumplir lo para que en adelante no pueda a legar malicia ni defecto en dho tratado.

761^{v} 23 de Junio

Der Antrag wiederholt angenommen. ... se rresoluió que no se ayan de comprender en el (*näml. dem Urlaub*) los dias de fiesta que en estos si faltare se le apuntaran en surresidentia.

1663

818^{r} 13 de febrero

Al S^{r} D Eugenio de Ribadeneira se le dió comision para que un lienço de la asumpcion que tiene el señor Racionero Cano cuyde de que se acaue para colocarle en su nicho y assimismo disponga se acaue el de la concepzion que el dho señor racionero tiene empezado.

825^{r} 17 de Abril

A el Señor Racionero Cano ordenó el cauildo que por quanto tiene puestos ya los dos lienços de la concepcion y asuncion de nra señora y que ademas de

los cinquenta Ducados que se libraron para colores a gastado algo mas en ellos aora se le libren quarenta Ducados y el lienço de la concepcion que se quitó de el nicho se le entregue para que lo pueda lleuar a la parroquia de San Illefonso.

832r 18 de Mayo

La primera parte del llamamiento en orden a decretar la petizion de el Sr rracionero Alonso cano abiendose bisto determino el cauildo que si para ultimo dia deste presente año en conformidad de lo que ofreze hubiera acauados los dos liencos de la natiuidad y Presentacion de nuestra Sa se le daran desde luego zinquenta ducados para gastos de colores y hasta el dho dia se le hara presente en su prebenda menos los dias de fiesta y aniuersarios y en otra manera no se admite lo que ofreze.

Autos Capitulares Band XVI (1664—1669)

1664

3r 3 de Enero

Al Sr D. Prado mandó el cauildo que en la hazienda de fabrica se le libren al dho Sr ochozientos Rs. que se an gastado en lienço y colores del lienço de la nauidad de Nra Sra que a hecho el Racionero Cano los quales se lo tenia dados al dho por orden del cauildo Para este efecto.

15 de Enero

Diosele comision a los señores D Eugenio de Ribadeneira y Don Geronimo de Prado para que en virtud de la propuesta que hicieron al cauildo de como el Sr Rracionero Alonso Cano tenia determinado hasta el ultimo dia de Jullio de este pressente año dar acauado el lienço de la pressentacion de nra señora y assimismo retocar y poner mas alegre el lienço de la purificacion Dandole lo nezessario para lienzo y colores los señores presidente y cauildo admitieron la oferta y mandaron que al dho Sr rrazionero se le haga pressente en la rresidencia de su prebenda hasta el dho dia, ultimo de Jullio, estando acabados para este tiempo los dos lienzos Referidos con calidad que si faltare y excedieze de este tiempo se le pondra en perdido desde este dia hasta el ultimo de Jullio y cumpliendo lo que ofreze ordenó el cauildo que goze de su recle entero passado el dho dia y antemi el ynfra scripto secretario el dho Sr Racionero se conbinó en todo lo arriba rreferido con los dos señores canonigos por parte de el cauildo y ofreció de lo cumplir. y assimismo decrettó el cauildo se le den al dho Sr Racionero ochocientos Rs. para el lienço y colores destos lienços rreferidos. y se concluyó el cauo . . . . .

29r 3 de Abril

Assimismo mandó el cauildo que al Razonero Cano se le despache libranza en la Hazienda de la fabrica de zien ducados por la ymagen de nra Sra que el dho a hecho para el fazistol de el choro

85v 4 de Noviembre

. . . y assimismo ordenó el cauildo que por quanto el Sr Racionero Alonso Cano cumplió (?) con lo tratado por los Sres comisarios del cauildo en poner los dos liencos de la Pressentasion y Retocar el de la purificazion hasta el ultimo dia de Agosto los señores apuntadores no anoten las faltas que dho Sr ubiese hecho para descontarlas

de el Recle sino es lo que ubiese faltado desde el Primero dia de Septiembre hasta fin del año y conforme a lo mandado en el Primero auto capitular se le despache librança de ochozientos Rs. para lienço y colores de la pintura.

1665

101^{v} 3 de Enero

Asimesmo ordenó el cauildo que al Sr Racionero Alonso Cano se le remitan las multas que en este año se le ubiesen puesto por no aver subido a comulgar al altar mayor y este aquerdo salió por mayor parte de votos.

1667

280^{r} (9 de Agosto)

. . . Y asimismo el dia Juebes 11 de Agosto juntos los señores capitularmente en el coro de la Sta Ig^{a} determinó el cauildo que atenta la enfermedad y necesidad del S^{r} racionero D. Alonso Cano y que no tiene para su curacion El Liz^{do} D Alonso Andres Gonçalez, Maiordomo de la fabrica mayor desta Sta Ig^{ia} y de la mesa capitular, socorra a dho S^{r} racionero con la cantidad de quinientos R^{s} de vellon de qualquien dinero que se allare en su poder y que para la satisfacion de dhos quinientos reales retenga en si dho Mayordomo los Granos que le tocan de aumento a la Preuenda de dho S^{r} racionero en cantidad concurrentes

282^{v} 19 de Agosto

Propusso el S^{r} arcediano como el S^{r} $racion^{o}$ Cano estaua muchos dias auia enfermo y con alguna necesidad y que seria bien que el cau^{o} mande le romitan algun regalo, y $determ^{o}$ el cauildo que el liz. Joachin de aguero a su dispossision gaste docientos R^{s} en gallinas, dulces y lo que mas le pareciere y que se lo ynbie a dho señor Racionero. los quales docientos R^{s} se libran de la fabrica.

289^{r} Cauildo extraordinario domingo 4 de septiembre.

Leiose el testamento del Sr Liz^{do} Don Alonso Cano, racionero desta Sta Ig^{a} que murio a tres deste pressente mes de septiembre deste pressente año de 1667.

Para su entierro se determino que faese oi, dia quatro de dho mes y año por la mañana despues de oras y que el cau^{o} baia por el cuerpo a las casas de su morada como sea costumbre hacer con los señores Preuendados desta Sta Ig^{a} y asimismo se le diga missa de cuerpo pressente en su Bijilia con la ponpa y solemnidad que se a estilado y se de sepoltura en uno de los nichos de la bobeda, entierro de los señores Preuendados.

II. ATANASIO BOCANEGRA UND JUAN DE SEVILLA

Parr. de la Magdalena Lib. 6 de bautismos fol. 314

En diez y siete de maio de mil seiscientos quarenta y tres años el L^{do} Gabriel castillo de mi licencia batiço a Juan hijo de $Fran^{co}$ de sivilla y de donna Ursula de Benavidez fue su compadre Gaspar de Estremera testigos don luis de Valladobil y Juan de Zuque y don $fran^{co}$ de leca

L^{do} Juan de sigura

Domarchiv

Actas capitulares XVIII

158v 20 de Septiembre de 1672

Propuso el Sr thesorero como atanasio el pintor ofrezia un lienzo de Pintura para que se ponga en el choro desta Sta Iga sobre la silla arzobispal y que dho Sr thesorero y Sr vasquez satisfaran la costa de ponerle y se acordo que el Cauildo admite el lienço y se le den las grazias a dho atanasio.

199r 20 de Abril de 1673

Sr Vasquez *soll im Auftrag des Kapitels danken*

a pedro atanasio pintor grande de esta ciudad por auer presentado a esta santa Iglessia un lienço de un Santo Christo que se puso en el choro

257r 19 de Mayo de 1674

El Sr Prior propusso que un deuoto desta Sta Iglessia y de su mayor adorno tiene un quadro que darle para poner en uno de los arcos coraterales desta Sta Iglessia cuia pintura es de Christo Sr nro amarrado a la columna. si el cauildo daua licencia se pondria . . . . . Dho quadro ser de las mejores pinturas que ay en esta Andalucia.

se da no solamente la licencia sino muchas gracias

260r 19 de Junio de 1674

Y se acordo que a Pedro Atanasio maestro insigne en el arte de la pintura se le de titulo de maestro de pintor desta Sta Iglessia

332r 22 de octubre de 1675

Se trato como Pedro Atanasio y Juan de Seuilla pintores an tenido algunos disgustos porque Atanasio a pintado en la torre algunos lienços y aora sele permite a Juan de Seuilla benga a la torre a pintar unos lienços para esta santa Iglessia. y se acordo a Seuilla, Benga luego a pintar como lo tiene el Cauildo acordado y que el Sr Hurtado diga a Atanasio que en esta santa Iglessia no a de entrar a pintar nadie sin que el cauildo de primero lissencia y que en la torre no aya mas que una llaue y que este a disposicion del cauildo para que como dueño la de para que de la sala se use en lo que el Cauildo mandare y que a los dhos maestros de pintar se le haga amigos por que no tengan disgusto.

358r 20 de Junio de 1676

El Sr Albarado propuso como su yllma quiere mandar poner un lienço a pintura en el nicho colateral sobre el altar de S. Bernardo y que parece. se yndica a que sea S. Benito y que parece hiciera mas uniformidad que se pusiera Gregorio Arcobispo de Granada supuesto que en el otro colateral está S. Cecilio, que si se la propusiese a su Illma parece le mandara executar supuesto que aun no esta enprimado el lienzo de S. Benito, y se confirio este punto y voto por mayor parte salió que se le abia propuesto ya a su Ilustrissima correferido y que tenia devozion que se pusiese alli S. Benito. y assi se acordo, no se hable mas en esto.

Lib. 5 de entierros de S. Miguel fol. 3

D. Pedro Atanasio Bocanegra marido que fue de Dª maria de la chica fallecio en diez y siete de euero de mil seiscientos y ochenta y nueve testo ante Cristoval de Castañeda su fecha y fecha del codicilo y testamento en diez y siete de dicho mes y año por el qual manda se digan por su alma mil misas que sacada la quarta las demas a voluntad de sus altaceas manda enterrasse en su parroquia de Sʳ San Miguel de donde es feligres nombro por sus altaceas el doctor D. franᶜᵒ Ruiz noble arcediane de la Sᵗᵃ iglesia metropolitana desta ciudad de Granada y a Dª maria de la Chica su muger y el doctor D. Miguel de Fonseca cura de la Parroquia de señora Sᵗᵃ Ana y al maestro D. Gomez de Valboa cura de la Parroquia de Señor San Miguel. nombro por herederos a sus hijos y hijas dejósele misa y vigilia y novenario de misas rezadas.

Lib 5º de entierros de S. Miguel fol. 72

Juan de Sebilla Romero y Escalante marido que fue de Dª Teresa de Rueda falleció en Beinte y tres dias del mes de agosto de mil seiscientos y noventa y cinco años otorgo su testamento ante Antonio ortiz de Luque escribano de su magestad su fecha el dia quince deste presente mes e año manda su cuerpo sea sepultado en esta parroquia de Sʳ Sⁿ miguel y que se digan por su alma setenta y cinco misas rezadas en dicha iglesia que son los que podian tocar de cuarta a trescientos que abian de dejar las cuales tiene cumplidas en bida de que tiene cartas de pago por diferentes sacerdotes, albaceas D. Manuel de torres pintor que bibe en la parroquia de Sʳ San Joseph en frente de dicha iglesia y a Dª phelipa de Sebilla su ija que bibe en casa propia en esta parroquia de Sʳ miguel junto a la placeta de los cauchiles, erederos a Dª Maria i a Dª Catalina i a Dª Matilde i a Dª Josefa i a Dª Eusebia i a Dª Phelipa de Sebilla sus hijas y ante el dicho escribano otorgo un codicilo el dia diez y siete deste presente mes y año declarando diferentes cosas para sus descargos dijosele misa y vigilia i novenario de misas rezadas se entero en esta iglesia de Sʳ Sⁿ miguel en sepultura de segundo trance (?) con caja.

STUDIEN ZU MICHELAGNIOLO BUONARROTI UND ZUR KUNST SEINER ZEIT

VON KARL FREY

III

Im Anschlusse an meine früheren Aufsätze im Jahrbuche d. K. Preuß. Kunstsamml. 1885 und 1896 veröffentliche ich hier eine Anzahl von Dokumenten — Briefe, Kontrakte, Ricordi und Minute — teils in Regestenform teils in extenso, welche ich im Laufe der Jahre seit 1882 etwa gesammelt habe. Sie beziehen sich meist auf Michelagniolo Buonarroti, aber auch auf Künstler und Kunstwerke seiner Zeit, mit denen er in Beziehung stand. Verschiedene davon sind bereits durch Publikationen von Gaye, Milanesi, Bertolotti, Gotti, Lanciani, v. Fabriczy, Steinmann u. a. m. bekannt gemacht worden, doch meist in unzulänglicher oder unvollständiger Gestalt; und die Durchsicht der betreffenden Codices hat noch eine Fülle von Berichtigungen und Ergänzungen ergeben, die uns in den Stand setzen, die jeweiligen Probleme schärfer zu fassen und intimer darzustellen. Die Mehrzahl meiner Urkunden und Regesten, besonders diejenigen aus dem Archivio della Reverendissima Fabbrica di San Pietro in Rom, dürften unbekannt sein und der Forschung neues und willkommenes Material bieten. In diesem Archive hatte ich bereits im Jubiläumsjahre, allerdings nur auf wenige Wochen, arbeiten dürfen. Durch die Güte Seiner Eminenz des Kardinales Rampolla ist es mir dann vergönnt gewesen, im vergangenen Jahre längere Zeit diesen hochinteressanten und bisher nur gelegentlich benutzten Akten zu widmen. Es ist mir ein Bedürfnis, nicht nur Seiner Eminenz ehrfurchtsvollen Dank auch an dieser Stelle abzustatten, sondern auch dem verdienten Cavaliere Antonio Pierantoni, Segretario Tecnico dell' Economato della Rev. Fabbrica di San Pietro, sowie der übrigen Herren Beamten zu gedenken, die allezeit bereit waren, meine Studien zu erleichtern und zu fördern. Dank gebührt auch den Archiv- und Bibliotheksvorständen in Rom und Florenz, besonders dem Prefetto der Vaticana, Padre Ehrle, dem selbstlosen, eifrigen und verständnisvollen Förderer jedweder wissenschaftlichen Arbeit, endlich dem Monsignor Wenzel, Prefetto des Archivio Secreto Pontificio.

Die hier publicirten Regesten und Urkunden scheinen auf den ersten Blick nebensächliche und unbedeutende Dinge zu bieten: Hier eine kleine Zahlung an Handwerker und Lieferanten, dort die flüchtige Erwähnung eines nicht einmal wichtigen Faktums, selten eine die Heroen der Kunst im Zusammenhange und mit Ausführlichkeit behandelnde Nachricht oder Urkunde. Wer mit dem Anspruche, das notwendige und spezielle Quellenmaterial in schönster chronologischer Ordnung und Vollständigkeit servirt zu finden, an ein derartiges Archiv herantritt, befindet sich in großem Irrtume, in Unkenntnis der Personen, Verhältnisse und Betriebe und wird nur Enttäuschungen erleben. Diese Ricordi, meist im Momente, post festum fixirt, sind gelegentliche Aufzeichnungen von zu ihrer Zeit bekannten Dingen, für die oft eine kurze Anspielung genügt. Sie gleichen darin mutatis mutandis den zufällig erhaltenen Handzeichnungen alter Meister. Aufgabe des Forschers ist es, diese disjecta membra einer ursprünglichen, jetzt aber auseinandergesprengten Einheit zu einem organischen Ganzen zusammenzufassen, und das erfordert meist unendliche Geduld, Entsagung und Arbeit. In der

Hand des Kundigen erhalten aber oft die kleinsten und scheinbar unwichtigsten Notizen ungeahnte Bedeutung, und schließlich ist es für die moderne Forschung eine Notwendigkeit, an Stelle der vagen Vermutung und willkürlichen Konstruktion bei einem Meister wie Michelagniolo oder bei einer Schöpfung wie San Pietro endlich einmal eine Übersicht über den Bestand an positiven Tatsachen zu gewinnen, als feste und unentbehrliche Basis für die Erkenntnis des künstlerischen Zusammenhanges und für die Möglichkeit weiterer historischer und ästhetischer Deduktionen. Ich glaube nun nicht, in der folgenden Publikation diese so wünschenswerte, erschöpfende Übersicht geboten zu haben. Die Erreichung dieses Zieles dürfte meine Kräfte überschreiten. Nicht einmal alle Dokumente der Fabbrica habe ich einsehen können, teils aus Zeitmangel, teils weil dieses Archiv, zu dem man bekanntlich von einem der großen Kuppelpfeiler Sankt Peters gelangt, erst jetzt einer sachgemäßen Neuordnung und Aufstellung entgegengeht. Dazu stoßen wir überall auf Lücken. Namentlich die Bände und Aufzeichnungen der früheren Jahrhunderte und, was am bedauerlichsten ist, aus dem Baubeginne des jetzigen Monumentes, etwa von 1506 bis 1534, fehlen. Endlich werden aus anderen Archiven, die ich noch nicht habe einsehen können, Ergänzungen hinzukommen. Doch selbst mit dieser Einschränkung erachte ich den Erfolg meiner Pescata für keinen geringen. Von einer ausführlichen Bearbeitung, Kommentirung und Darstellung meiner Urkunden sehe ich hier im Jahrbuche ab, aus leicht erklärlichen Gründen. Im Leben Michelagniolos (Fortsetzung) werde ich dazu ausgibige Gelegenheit haben.

Folgende Abkürzungen wende ich an: *ASF.* = Archivio di Stato Fiorentino. *ASR.* = Archivio di Stato Romano. *DOP.* = Deliberazioni e Stanziamenti degli Operai del Palazzo di Firenze im *ASF.* *AOD.* = Archivio dell' Opera del Duomo. Florenz. *AFP.* = Archivio della Reverendissima Fabbrica di San Pietro. *AVat.* = Archivio Vaticano. *BVat.* = Biblioteca Vaticana. Meine Zusätze erscheinen in Kursiv, Überflüssiges in [—].

A. DER MARMORDAVID MICHELAGNIOLOS

Der Dom von Florenz Sta. Maria del Fiore sollte, nach dem Willen seiner Erbauer wie nach der Gepflogenheit gotischer Bauhütten, an der Außenseite, nicht allein an der Fassade, an Portalen und Fenstern, sondern auch sonst noch an hervorragenden Stellen mit Bildwerken geschmückt werden, die freilich erst geraume Zeit später in Angriff genommen worden und über Anfänge und Fragmente nicht hinausgediehen sind. Besonders zur Zierde und Bekrönung der drei großen Chortribünen waren überlebensgroße Statuen bestimmt worden, welche der Volksmund wie die Akten des *AOD.* wegen ihrer Größe »Giganten«, wegen ihres Materiales (Marmor bzw. übergipste Terrakotta) »homines magni et albi«, ihrem Sujet zufolge meist »Propheten« (s. v. a. alttestamentliche Heroen) nannten. So hatten nach Vollendung der nördlichen Tribüne für diese »super spronis unius tribune que ad presens edificata seu completa consistit«, deren »armadura« aber zuvor »debeat arricciari et rinzaffari«, Antonio di Banco mit seinem Sohne Nanni einerseits, Donatello andererseits Anfang 1408 (st. c.) einen Jesaias und einen David zu arbeiten, die jedoch, wie es scheint, ihrer relativen Kleinheit halber (3 1/4 Braccen = etwa 18,427 m) nicht recht sichtbar und bereits a. 1409 (wenigstens die eine von ihnen) wieder heruntergenommen worden waren. Der David steht bekanntlich heute im Bargello. Donatello hatte dann bis zum 12. VIII. 1412 einen Josua vollendet, der, weil er aus Stuck bestand, heute nicht mehr existirt. Donatello und Brunelleschi erhielten am 9. X. 1415 eine Abschlagszahlung von 10 Florins auf eine »figuretta di pietra, ueſtita di piombo dorato, (*che*) deono fare a petizione degl operai per pruoua et moſtra delle figure grandi, che sanno (*s'h.*) a fare in ſugli ſproni di Sta. M. d. F. Endlich wurden an Agostino di Duccio zwei Giganten, ein Herkules und ein David, vergeben; und mit letzterem ist die Verbindung mit Michelagniolo und seiner berühmten Marmorfigur hergestellt, wie die folgenden Urkunden ergeben [1]). 1

[1]) Urkunden ad ann. 1407/8. 24. I., 20. II. f.; 1409. 3. VII.; 1412. 27. VII., 12. VIII., 1. IX.; 1415. 9. X.; 1415/16. 29. I. *AOD.* Deliberazioni filze 54—69; Stanziamenti segn. QQ. Vgl. Frey

1463 die XIII menſis Aprilis. Prefati operarii ... locauerunt Aghoſtino Antonij Guccj de Florentia unum gigantem, prout particulariter adparet in libro locationum etc. (*sic*). (*AOD. Delib. 1462—1472 fol. 1a*). Die Urkunde, auf welche hier verwiesen wird, lautet:

1463 a di XVI daprile. Prefati operarii alloghorono a Aghoſtino d'Antonio di Ducco (*sic*) ſcultore uno gughante in quella forma et manera che (*ch'è*) quello, el quale e (*è*) ſopra alla porta che ua a Serui, o migliore; et queſto fecono per pregio di lire CCCXXI picc. E detto maeſtro Aghoſtino promiſſe daue(*re*) fatto detto ghugante per tutto el meſe daghoſto ſotto la pena dello albitrio di dettj operaj e chonducello a ongnj ſue ſpeſe a pie, doue ſtanno (*gli sproni?*) [1]) etc. (*AOD. Delib. e Stanz. 1462—1473 fol. 1b. Gaye cart. ined. I. p. 466.*) Eine zweite Ausfertigung dieser Urkunde (*libro di alloghagioni de l' Opera 1438—1475 fol. 78b*) enthält den Namen des Giganten: .... uno gughante ouero Erchole per porre in ſullo edifitio et chieſa di Sta. M. d. F. di quella grandezza et altezza, et che choriſponda a quello che e (*è*) ſopra alla porta di detta chieſa che ua a Serui et in forma et maniera di profeta (wohl Hinweis auf den Josua Donatellos Reg. 1). 2

1463 a di XIX daprile. A Aghoſtino dantonio dughuccio (*sic*) per parte del gughante, fa in ſulla chieſa di Sta. M. d. F..... y (*lire*) 55 ſoldi ... *Ferner*

1463 die XXIII Nouembris. Prefati operaj ... intexo una alloghagione, facta a Aghoſtino di Ducco duno gunghante (*sic*) piu tempo fa, — (*am Rande dazu:* 1463. 16. IV.) — et intexo, detto ghughante eſſere fatto nella perfectione, chome gli fu alloghato per relatione di Bernardo di Matteo (*Rossellino*) chapo maeſtro et altri, quello accettoro(*no*) per ben fatto et in perfetione; item ſtantioro(*no*) ongni ſue reſto ... y (*lire*) 265 sol. 13 den. — (*AOD. Delib. et Stanz. fol. 2b. 32b. Gaye cit.*) 3

1464 die XVIII Aghoſto. Nobiles ... operarii locauerunt Aghoſtino Antonii Ghucci ſcultori, cittadino Fior., una fighura di marmo biancho, chauata a Charrara, di bracca noue, a ghuiſa dun gughante, e inuece a (*ha*) nome[2]) di .... (*der Name ist ausgespart, wohl David*) profeta, per porre in ſununo degli ſproni di Sancta Maria del Fiore datorno alla tribuna di detta chieſa, doue parra agli operarj che pe tenpj ſaranno: La quale fighura promecte fare di pezzi quattro, cioe um pezzo il chapo ella ghola, due pezzj le braccia e reſto in pezzi (*sic*) luno; la quale debbe fare im modo e in perfetione che riſponda al modello, facto per detto Aghoſtino Ducco[3]), el quale ene nell udienza di dettj operaj quanto all aparenza; ma ſia di decta miſura di braccia noue, chorriſpondendo meglio, ſe meglio puo eſſere. Della quale debbe auere fornita, conpiuta et facta in perfetione et condotta a pie di decto ſprone a ongni ſue ſpeſe fior. 300 di ſuggello; de quali fiorini 300 ne debba auere a preſente fior. 65 per andare a Charrara a bozzare detta fighura *etc.* La quale fighura debba auere facta et conpiuta et poſta a pie di detto ſprone per tenpo et termine di meſi dicotto, incomincati a di primo di Septenbre 1464 etc. (*AOD. Delib. e Stanz. fol. 75b. Gaye cit.*) 4

— — — A Aghoſtino d'Antonio Ghuccij ſcultore .... fior. 19. — *Ferner*

1465 die 18 menſis Aprilis. A Aghoſtino Antonij Ghuccij florenos 6 y 5 sol. 14 den. 6 pro parte duna fighura, fa per lopera. (*AOD. a. a. O. fol. 75a. 103a.*) 5

1466 die XX menſis Decenbris. Prefati operarij ... intelecto, qualiter per operarios preteritos fuit locatum Aghoſtino Antonii Ghuccii ſcultori, et fuit de anno 1463 (*sic*) et menſe Aghuſti, unum gighans illis pactis et modis, prout in dicta locatione continetur; et intelecto,

---

An. Magl. p. 290; dazu die soeben erschienene, fleißige Auslese aus den Akten der Florentiner Opera von G. Poggi in Ital. Forsch. d. Kunsth. Inst. zu Florenz II S. 75f. Doch vermag ich nicht immer Poggis Erklärungen und vor allem Lesungen zuzustimmen.

[1]) Poggi a. a. O. Nr. 437 list: dove s' anno a porre.

[2]) Poggi Nr. 441 gibt den vollständigen Wortlaut der Urkunde und list: e in vece et nome.

[3]) Poggi: di cera (?).

quod dicti gighantis fighura[1]) fuit locata dicto Aghoſtino in quatuor petiis ...; et intelecto[2]), quod dictus Aghoſtinus fecit dictam fighuram marmoream unius petii cum mangno ſpedio (*sic spendio*) et expenſa; et intelecto, quod pro labore et maeſterio dicte fighure habere debebat florenos trecentos larghos ...; et intelecto, quod dicta fighura pro faciendo unius petii eſt maioris[3]) valoris et pretii quam quatuor petiorum; et intelecto, quod dictus Aghoſtinus in ſua utilitate propria nichil habuit nec habet[4]) pro labore et magiſterio, quod habet in dicta fighura; et intelecto, quod dicti lapides[5]) et fighura fuit locata dicto Aghoſtino pro flor. 300 aurj pro faciendo pro dictis[6]) quatuor petiis; et intelecto, quod dicta fighura eſt maioris[7]) magiſterij unius petij quam quatuor; et intelecto, quod dicta fighura per dictum magiſtrum Aghoſtinum fuit locata (*Bartolomeo Petri alias*) Bacellino de Septingnano, et quod dictus Bacellinus nichil habuit pro ſuo labore, quia dictus Aghoſtinus lochauit dicto Bacellino dictam fighuram conducere a caua marmoris uſque ad Operam pro florenis 100 de dictis quatuor petiis, et poſtea conduxit dictam fighuram et lapidem unius petii pro ſupradicto pretio, — deliberauerunt, quod pro omni et toto eo, quod dictus magiſter Aghoſtinus habet[8]) et habere poteſt, habeat libras 244 et facta dicta ſolutione nunquam poſſet petere aliquid a dicta Opera pro ſuo labore dicte fighure, et dicta fighura ſit et remaneat in manibus dicte Opere *etc.* (*AOD. Delib. 1462—1472 fol. 44 a. Gaye cit.*) Dieser Baccellino scheint in der Tat den Block bereits in Carrara verhauen zu haben, ob aus eigener Schuld, ob infolge ungenügender Information, steht dahin. Für die Domopera haftete Agostino di Duccio, und dieser galt daher auch als der Schuldige (vgl. den Kontrakt vom 16. VIII. 1501. *Reg. 9*). 6

1495 die VIIII Octobris. Item dicti Domini ſimul adunati *etc.* (*sic*) ſeruatis etc. (*sic*) deliberauerunt, quod due ſtatue eree ſiue bronzee, una in forma Dauid, que eſt in curia domus Pierj de Medicis, et alia in forma Judit, que eſt in orto dicti palatij Pieri de Medicis, et due ſtatue cruciatorum de lapidibus marmoreis ſiue alterius miſture, que ſunt in orto predicto penes portam, et tres alie ſtatue Herculee, affixe in pariete ſale principalis dicti palatii in quibusdam tabulis, cum eorum pertinentiis debeant per eos ad quos pertinet conſignari ſpectabilibus officialibus operariis palatij Dominorum ad omnem eorum requiſitionem et uoluntatem, ut dictas ſtatuas cum omnibus eorum pertinentiis mictant et ponant in dicto palatio magnificorum Dominorum in illis locis, in quibus uidebitur dictis operariis uel in ſala noua, que ad preſens hedificatur prope dictum palatium Dominorum, prout uidebitur dictis operariis expedire et melius conuenire. (*ASF. Del. de' Signori e Collegi vol. 156 fol. 106 b; Müntz Les Collections des Médici p. 103.*) 7

1501 die II.º Julii. Prefati omneſ operarii et per treſ fabaſ nigraſ ex relatu conſulum deliberauerunt etc. (*sic*), quod quidem homo ex marmarmore (*sic*), uocato Dauit, male abbozzatum et reſupinum[9]) exiſtentem (*sic*) in curte dicte Opere, et deſiderantes tam dicti conſules quam operarii dictum talem gigantem erigi et eleuari in altum per magiſtroſ dicte Opere et in pedeſ ſtare, ad hoc ut uideatur per magistros in hoc expertoſ poſſit abſolui et finiri. (*AOD. Del. 1498—1507 fol. 36 b. Milanesi p. 620.*)[10]) 8

1501. 16. VIII. Kontrakt mit Michelagniolo betreffend die Anfertigung des David. (*Milanesi ungenau p. 620.*) 9

---

[1]) Poggi: continetur, capite lecto quod dictum gighans et fighura fuit locatum
[2]) Poggi: capite lecto
[3]) Poggi: maxime valute
[4]) Poggi: nec habet *vacat.*
[5]) Poggi: dicti lapides *vacat.*
[6]) Poggi: predictam quatuor petiorum
[7]) Poggi: maximi
[8]) Poggi: habuit. Poggis Lesarten 1—8 sind sicher unrichtig.
[9]) Milanesi, Poggi Nr. 448: sculptum ist falsche Lesart.
[10]) Schon 25 Jahre zuvor, am 6. V. 1476, war Antonio Rossellino mit der Vollendung des Giganten beauftragt worden; allein vergeblich (*vgl. Poggi Nr. 446/7*).

1501. 13. IX. Am Rande von Reg. 9 steht der Zusatz: Incepit dictus Michelangelus laborare et ſculpere dictum gigantem die 13 Settembris 1501 et die lune de mane, quamquam prius videlicet die 9 eiuſdem (*scil. mensis*) uno uel duobus ictibus ſcalpelli ſuſtuliſſet quoddam nodum, quem (*sic*) habebat in pectore; ſed dicto die incepit firmiter et fortiter laborare dicto die 13 et die lune primo [1]) mane. (*AOD. Milanesi, Gaye ungenau. Die Handschrift ist schlecht erhalten und schwer zu lesen.*) 10

1501 (1502) dicta die (25. II). Item, quod operarii poſſint dare Michelangelo de Bonarrotis ſculptori florenos 400 largos de auro in auro pro gigante et incepto per eum, conputatos id quod habuit uſque nunc; et quod poſſint ſibi dare flor. ſex largos pro menſe, donec fuerit finitum; et teneatur eum compleuiſſe ad minus infra duos annos ab hodie etc. (*sic*), ita quod in effectu poſſint expendere uſque ad integram perfectionem dicti gigantis flor. 400 largos de auro in auro. *Am Rande:* Per conſules factum dicta die 25 Februarii 1501 (*1502*). *Ferner:* Fuit facta declaratio per dictos operarios in facie ſequenti, d. h. ein Verweis auf die Urkunde vom *28. II. 1502* (*st. c.*), in der der Kostenpreis für den »iam ſemifactum« David nach der Deliberation vom 25. II. auf 400 Gulden à 6 fior. monatlich normirt wird: Declaratio mercedis gigantis dande Michelangelo ſculptori. (*AOD. Del. 1498–1507 fol. 41b. 42. 186; Milanesi, Gaye a. a. O.*) 11

1501. 14. X. Speſe di gigante y dua sol. XV picc. (*e*) per loro a Charlo muratore per dua opere a sol. 20 el di . . . . y 2 sol. 15.
Antonio di Batista manouale per 1^{a} opera $\frac{1}{2}$ a sol. 10 il di . . . . . . in tutto sol. 55.
Am Rande: pel muro intorno al gigante (*AOD. Stanziamenti 1500–1504 fol. 22a.*) 12

1501. 20. XII. Speſe del gigante y quattro picc. per 200 tegoli per coprire el tecto di ſopra per poter lauorarlo per y 2 el centinaio in detto di 20. (*Stanz. fol. 24b.*) 13

1501 (1502). 5. III. Michelagniolo di Lodouicho Bonarroti ſchulptore, che fa el Dauit fior. trenta larg. doro in oro per parte del ſuo credito per a di detto ... fior 30. (*Stanz. fol. 35a.*) 14

1502. 28. VI. Michelagnolo di Lodouicho Bonarroti ſchultore, e che fa el Dauit ouero gigante, a ragione di fior. ſej larg. d'oro in oro el meſe, et finito che ſara detto gigante per fior. 400 larg. doro con quello haueſſi riceuuto . . . . fior. 36. (*Stanz. fol. 44b.*)

Weitere Abschlagszahlungen auf den David erhielt der Künstler: *1502. 25. XII.* — fior. 75. (*Stanz. fol. 54a. 56b*); *1502. 30. XII.* — fior. 36. (*Stanz. fol. 55b*); *1503. 24. IV.* — fior. 50. per parte di ſua factura di decto gigante ouero Dauid (*Stanz. fol. 62a*); *1503. 30. VI.* — fior. 30. (*Stanz. fol. 71a.*) 15

1504 (st. c.). 25. I. Beratung über die Aufstellung des David. (*Milanesi, Gaye.*) 16

1504. 1. IV. Spectabiles viri conſules artis lane una cum ... operariis *etc.* deliberauerunt et locauerunt *etc.* Simeoni del Pollaiuoli preſenti et acceptanti etc. (*sic*) et preſente Michelangelo Buonarroti ſculptore ad conducendam ſtatuam marmoream in plateam Dominorum, quam conduxiſſe debeat per totum diem 25 preſentis menſis *etc.* (*AOD. Delib. cit. fol. 191a, 192a; Gaye; v. Fabriczy a. a. O. S. 59 Nr. 37.*) 17

1504 die 19 Aprilis. Item ... deliberauerunt, qualiter murus factus in curia Opere circum circa Dauit marmoreum ſolio coequari et proſterni ad terram craſtino die *etc.* (*AOD. Del. cit. fol. 77a; vgl. Reg. 21.*) 18

1504 die XXVIII Aprilis. Am Rande: Preceptum pro ſtatua marmorea.

Item dicti Domini ... deliberauerunt precipi etc. (*sic*) Simoni Tommaſii del Pollaiuolo et Antonio Franciſci de Sancto Gallo, Bartholomeo Angeli legnaiuolo et Bernardo Marci della Cecha, omnibus architectoribus de Florentia et cuilibet eorum, quatenus quam primum fieri poterit, non excadendo tamen menſe Maii proxime futuro, debeant ſub pena eorum Dominorum indignationis conduxiße et ſeu conduci feciße ex Opera Sancte Marie Floris de Florentia in lodiam dictorum magnificorum Dominorum gigantem ſeu ſtatuam marmoream, exiſtentem in

[1]) Poggi: summo mane

dicta Opera et confectam manu Michaelangeli Ludouici de Buonarrotis de Florentia, cum hominibus tamen et expenſis propterea opportunis et per dictos magnificos Dominos ordinandis ad omnem requiſitionem ipſorum architectorum. Et caſu quo ſtatua predicta in hac tranſlatione, ut ſupra fienda, quod Deus aduertat (*sic*), deuaſtaretur modo aliquo per ipſos architectores uel aliquem ipſorum ex nunc prout ex tunc, de e conuerſo dicti magnifici Domini eoſdem architectores et quemlibet eorum a dicta uaſtatione et ab omnibus incommodis et damnis propterea per eoſdem architectores uel aliquem eorum ſupportandis penitus abſoluerunt et liberauerunt ... et mandauerunt; nam ſic fieri decet, cum huiuſmodi tranſlatio gratis fiat ab architectoribus predictis *etc. Darunter nachträglich*: *Die 4 Maij 1504* notificauerunt dicto Simoni del Pollaivolo recipere per ſe et alios per Simonem Mazerij perſonaliter, ut retulit. (*ASF. Del. dei Signori e Collegi vol. 168 fol. 36 a.*) 19

1504 die XXX Aprilis. Am Rande: Preceptum operariis (*dell' Opera del Duomo*) pro gigante.

Item dicti Domini ſimul adunati etc. (*sic*). Attento precepto per dictos magnificos Dominos facto ſub die XXVIII preſentis menſis Aprilis Simoni Tomaſii del Pollaiuolo, Antonio Franciſci de Sancto Gallo, Bartholomeo Angeli lignaiuolo et Bernardo Marci della Cecha, architectoribus Florentinis, quatenus uſque ad per totum menſem Maii proxime futuri ex Opera Sancte Marie Floris de Florentia in lodiam dictorum magnificorum Dominorum gigantem ſeu ſtatuam marmoream manu Michaelangelj de Buonarrotis confectam; et cum huiſmodi conductio ſeu tranſlatio fierj debeat ſumptibus et expenſis per dictos magnificos Dominos ordinandis; et deſiderantes dicti magnifici Domini, quod omnia ad hanc tranſlationem neceſſaria commodentur eiſdem architectoribus, — ideo ... deliberauerunt, quod precipiatur operariis Opere dicte Marie Floris de Florentia, quatenus ad omnem requiſitionem ipſorum architectorum eiſdem architectoribus dent et commodent omnia neceſſaria, opportuna ad conducendam ſtatuam predictam, ut ſupra, et per eoſdem architectores requirenda; et inſuper curare debeant operarii predicti ita et taliter, quod dicta ſtatua conducatur ad dictum locum et infra tempus propterea ordinatum, ſub pena eorum indignationis. *Darunter nachträglich*: Notificauerunt eorum notario recipere pro eis die 4 Maij 1504 per Simonem Mazerij perſonaliter, ut retulit. (*ASF. l. c. fol. 38 a; AOD. Del. 1498—1507. fol. 78 a*: »Copia« *d. h. eine Transcription ins Volgare; Gaye p. 462; v. Fabriczy Regesten Cronacas im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXVII Beiheft S. 60 nach AOD.*) 20

1504 die 11 Maii. Deliberauerunt per tres fabas Simeonem del Pollaiuolo poſſe rumpere murum circum circa factum gigante (*sic*) pro ducendo eum in plateam etc. (*sic*) abſque eius preiudicio etc. (*sic*). (*AOD. cit. p. 78 b. vgl. Reg. 18; fehlt bei v. Fabriczy.*) 21

1504. 14—18. V. Si trasse dell' Opera el gigante di marmo. Usci fuori alle 24 ore, e ruppono el muro sopra la porta, tanto che ne potessi uscire. E in questa notte fu gittato certi sassi al gigante per fare male. Bisogno fare la guardia la notte. E andava molto adagio, cosi ritto legato, che ispenzolava, che non toccava co' piedi, con fortissimi legni e con grande ingegno; e peno 4 di a giugnere in piazza. Giunse a di 18 in su la piazza a ore 12. Aveva piu di 40 uomini a farlo andare; aveva sotto 14 legni unti, e quali si mutavano di mano in mano. (*Luca Landucci Diario ad ann.*) 22

1504. 24. V. Speſe del gigante per mandarlo in piaza dall' Opera y LXXVI sol. 1 in piu legniaiuoli (*e*) manouali, come appare (*per*) conto particulare, pagato a dj 24 di magio 1504 . . . . y 76. 1. (*AOD. Stanz. 1501—1504 fol. 93 a.*) 23

1504 die XXVIII mensis Maii. Item dicti Domini ... deliberauerunt, quod ſtatua marmorea gigantis ad preſens in eorum platea exiſtens collocetur et ponatur in eo loco, in quo ad preſens eſt erea ſtatua Iudit, ante portam eorum palatii, et propterea illa Iudit exinde remoueatur etc. (*ASF. Del. de' Signori e Collegi vol. 168 fol. 49 a; Milanesi. Vgl. Reg. 7.*)

— — — Item dicti Domini ... deliberauerunt, quod precipiatur spectabilibus viris operariis Opere Sancte Marie Floris de Florentia, quatenus quam citius fieri poteſt, ſumptibus tamen et expenſis dicte Opere, ordinent et prouideant magiſtros et manouales ac legnamina et omnia alia opportunos et opportuna ad conducendum et collocandum ſtatuam marmoream

ad prefens in platea dictorum Dominorum exiftentem ad locum et in loco in quo collocari debet. (*ASF. Del. cit. p. 49 a; Milanesi.*)

1504 die 29 Maii. Der Befehl der Signorie vom Tage vorher wird der Opera del Duomo notificirt (in Volgare) und ausgeführt. (*AOD. Del. cit. fol. 78 b; Gaye II 463.*) *Am Rande*: Copia. 24

1504. E penossi insino *a di 8 di Giugno* a posarlo in su la ringhiera, dov' era la Giuditta, laquale s' ebbe a levare e porre in palagio in terra. (*Landucci Diario ad ann.*) 25

1504 die XI Junij. Item dicti Domini ... deliberauerunt, quod precipiatur spectabilibus operariis Opere Sancte Marie Floris de Florentia, quatenus fumptibus et expenfis dicte Opere quam citius fieri poteft facere faciant bafam marmoream fubtus et circum circa pedes gighantis ad prefens ante portam eorum palatii exiftentis, modo et forma et prout defignabitur per Simonem del Pollaiuolo et Antonium de Sancto Gallo architectores Florentinos. (*ASF. Del. cit. fol. 52 b; Milanesi.*) Der Befehl wird wörtlich als »Copia« in den Büchern der Opera vermerkt. (*AOD. Del. cit. fol. 79 a; v. Fabriczy, a. a. O. S. 60 Nr. 41.*) 26

— — — Item ... deliberauerunt *etc.* per fcarpellinos debere fieri bafam ad pedes et fubter pedes gigantis ad expenfas dicte Opere abfque eorum preiudicio etc. (*sic*). (*AOD. Del. cit. fol. 79 a.*) 27

1504. 26. VI. Spefe del gigante y una foldi diecj per loro a Francefco di Cappello legniaiuolo per pezzi (*di*) ornamento dabeti achatatj, pagato a dj deto. (*AOD. Stanz. fol. 96 a.*) 28

1504. 6. VII. Vide Abt. B *Reg. 31.* 29

1504. 5. IX. Michelagniolo Bonarroti fculptore y 770, per tanti pagati per fuo refto li tocha per la abfolutione et fine, facta del Dauit di piaza, a ragione di fior. 400 lar. doro in oro, facta per confoli et operai tale pregio, rogato Ser Stefano d'Antonio fotto fuo tempo, pagati a di deto. . . . . y 770. (*AOD. Stanz. fol. 603 a.*) 30

— *8. IX.* Fu fornito el gigante in piazza e scoperto di tutto. (*Landucci Diario ad ann.*) 31

— *31. X.* Vgl. Abt. C *Reg. 189. 190. 192.* 32

1504 die 24 Decembris. Item ... dederunt et concefferunt Sandro Johannis de ureti (*vetri*) quandam ftantiam pofitam nell Opera, ad hoc poffit laborare uitros pro ecclefia, quam ad prefens tenet Michelangelus Bonarroti, pro reftaurando, et ad hoc ut poffit reftaurare fineftras uitreas dicte ecclesie. 33

B. DIE 12 MARMORSTATUEN FÜR DEN DOM VON FLORENZ

1503 die 24 menfis Aprilis actum in Opera. Die Dombauhütte von Florenz schließt mit Michelagniolo Buonarroti einen Vertrag in bezug auf die Lieferung von 12 Apostelstatuen, eine jede zu 4¼ Braccen, für den Dom. Außer der Bezahlung erhält der Künstler unter gewissen Modalitäten ein von der Opera unterm 24 April 1503 angekauftes, Ecke Via Colonna und Via de' Pinti gelegenes Terrain überwiesen, auf welchem nach einem Plane des Dombaumeisters Simone Cronaca und im Einverständnisse mit Michelagniolo innerhalb dreier Jahre ein Haus auf Kosten der Opera errichtet werden soll. (*AOD. Del. cit. fol. 189 b; eine Vulgarisation des Kontraktes am Ende des libro di alloghagioni de l' Opera 1438—1475. Ungenaue und unvollständige Abdrücke bei Gaye II. 473 und Milanesi p. 625; auch v. Fabriczys Regesten (a. a. O. S. 58 f.) erschöpfen diese Materie nicht*). 1

— — — Spectabiles uiri confules artis Lane ... una cum operariis Opere predicte deliberauerunt et deliberando commiferunt prefatis operariis, quatenus emant ... quendam fitum et locum pro faciendo et fiendo unam domum Michelangelo de Bonarrotis fcultori cum pactis, modis et formis et eo modo et forma qua conftant, conftat et apparet in dicto mandato, ut dictis operariis uidebitur et placebit etc. (*AOD. Del. cit. fol. 189 b.*) 2

1503 die 12 menſis Junii. Prefati operarii ... deliberauerunt ... Simonem del P.º eorum caput magiſtrum poſſe facere et fieri facere et facere omnia et quecumque fundamenta in domo, sito uel loco, dato et conceſſo Michelangelo Bonarroti sub die 24 Aprilis proxime preteriti in hoc 189 per conſules et operarios etc. (*sic*), et dictam domum erigere et omnia alia expedienda facere in ea murando et perficiendo, iuſta et ſicut habuit in modello, abſque eius preiudicio etc. (*sic*), promictentes prefati operari etc. (*sic*) omni et cuicumque muramento faciendo etc. (*sic*) eidem conſulere etc. (*sic*). (*AOD. Del. fol. 58 b; v. Fabriczy S. 58 Nr. 32.*) 3

1503. 26. VI. Bartolomeo di Jacopo fondatore y uentuna, ſono per opere di piu fondamenti, fattj per la caſa, fa per Michelagniolo Buonarroti a di 26 Giugnio . . . . . y 21. (*AOD. Stanz. 1500—1504 fol. 68 a.*) 4

Jesus 1503 a di primo di Luglio. Bernardo di Bonauentura Perzelli y trentocto e ſoldj dieci, ſono per la monta di braccio uno di terreno, preſo di ſuo piu che non ſi compero, che manchaua alla chaſa di Michelagniolo e ſtimato per Simone del Pollaiuolo per a dj 6 detto . . . . y 38. 10. (*Stanz. cit. fol. 71 b.*) 5

1503. 3. VII. Bartholommeo di Cambio renaiuolo y 14 per parte di ghiaia, portata alla caſa di Michelagniolo, per e fondamenti di decta caſa per a dj 3 . . . . y 14. (*Stanz. cit.*) 6

1503 die 5 menſis Julii. Entschädigung von 5½ Flor. an Bernardo Perzelli für ein Stück Land zu zahlen, das über das für den Hausbau Michelagniolos vertragsmäßig ausbedungene Areal hinaus in Anspruch genommen worden ist. (*AOD. Del. fol. 61 a; v. Fabriczy a. a. O. Nr. 34, doch mit Lücken und Lesefehlern.*) 7

1503. 21. VII. Bartholommeo di Jacopo fondatore y 7 piccole per reſto di braccia 336 di fondamenti, fatti per la caſa di Michelagniolo, a sol. 1 den. 8 (*il*) braccio; miſuro Simone del Pollaiuolo, pagati a dj 21 . . . . y 7. 8

1503. 25. VIII. Speſe della caſa di Michelagniolo Bonarroti ſchultore y 42 picc. per parte di chalcina col darle (*? Wort unlesbar.*) di Marcho da Terra Roſſa, pag. a dj 25 . . y 42. 9

1503. 12. IX. Speſe della caſa di Michelagniolo y quattro et ſoldi quattro per 1º mogio di chalcina, pagata a Piero Dazi per a dj 12 detto . . . . y 4. 4. 10

1503. 14. X. Speſe di chaſa di Michelagniolo y 14 sol. 10 per uno ½ braccia di ſaſſj, tolti da Luca di Miniato e ſtimatj per Simone del Pollaiuolo, pag. a dj 14 detto . . y 14. 10. 11

1503. 28. XI. Speſe di caſa di Michelagniolo Bonarroti y 28 per braccia (*sic*) uno di ſaxi, miſurato per Simone del Pollaiuolo, tolti da Mateo di Giuſto Battaglini detto dj . . y 2. 8. 12

1503. 5. XII. Speſe della caſa di Michelagniolo y 30 picc., dati a Matteo di Giuſto Battaglino (*sic*) per braccia uno di ſaxi, miſuratj per Simone del Pollaiuolo, pag. a di detto . y 30. (*AOD. Stanz. cit. fol. 71 b—79 b*). 13

1503 (1504) die 27 mensis Februarii. Item ... deliberauerunt ..., qualiter Simon del Pollaiuolo erigat et hedificet partem deſignatam domus Michelangeli Bonarroti et poſteriorem partem dicte domus iuxta modellum uel deſignum per eos factum uel fiendum, et prout erunt in concordia dicti Simon et Michelangelus, et cum muris latis et groſſis iuxta altitudinem dicte partis domus etc. — *Am Rande:* Quod Simon del Pollaiuolo poſſit finire domum. (*AOD. Del. fol. 74 b; Gaye; v. Fabriczy. Thodes Bedenken gegen das Datum (Reg. Michelangelos I p. 346) sind unberechtigt.*) 14

1503 (1504) 23. III. Speſe della caſa di Michelagniolo Buonarroti y 14 sol. 14, dati a Agnolo di Giouanni charretaio, per hauere condotto braccia 1° ½ di ſaſſi di Porzampiero a Cieſtello, doue e (*è*) deta caſa; una charrata dembrici a di detto . . y 14 sol. 14. 15

1504. 2. IV. Speſe della chaſa di Michelagniolo y 20 picc. per moggia 4 di chalcina, tolta da frati di San Marcho per y 5 (*il*) moggio, pagate a di detto . . y 20. 16

— *10. IV.* Speſe della chaſa di Ma. y 5. sol. 12 per ſtaia 27 di chalcina, tolta da Papi di Guido fornaciaio a Monticielli . . . . y 5. 12. 17

1504. 13. IV. Spefe della cafa di Ma. y una sol. 1 picc. per 3 charrettati di faxi, tolti da Benedetto di Piero Morelli, pagati detto di . . . . y 1. 1. 18

— *17. IV.* Spefe della cafa di Ma. y 21 per parte di enbrici, tolti da Mariotto di Fruofino fornaciaio a Santa Maria in Pruneta, pagati a di 17 detto . . . . y 21. 19

— *23. IV.* Spefe della cafa di Ma. Bon. y 1 sol. 8 e den. 8 per dua bandelle e per portare dua charrate di mattoni, pagate a di 23 detto . . . . . . y 1. 8. 8. 20

— *26. IV.* Spefe della cafa di Ma. Bon. y 7 picc. per loro a Bartholomeo di Cambio renaiuolo per una portata, pagata a dj 26 Aprile 1504 . . . . y 7. 21

— *27. IV.* Spefe *etc.* y 9 sol. 10 per 1000 fra mattonj et guadinoci, tolti da Luchantonio fornaciaio, pag. a dj 27 detto . . . . y 9. 10. 22

— *4. V.* Spefe *etc.* y 21 picc. per piu chonci, tolti da Domenico fcarpellino nella uia de Seruj, pag. a dj 4 . . . . y 21. 23

— *7. V.* Spefe *etc.* y 19 picc. per dua pozj da neceffarij uoti da Bartholomeo di Jacopo, pagati a di 7 magio . . . . y 19. 24

— *8. V.* Spefe *etc.* y 43 sol. 10 picc. per braccio 13/5 di faffj, tolti et comprati dalli operai di Santa Maria Albenighi, pagati a di 8 magio . . . . . . y 43. 10. 25

— *18. V.* Spefe *etc.* y 14 picc., date a Tommafo fornaciaio (*e*) a Giovanni Colombano per parte di 1500 piannelle, pagate a di 18 . . . . y 14. 26

— *24. V.* Spefe *etc.* y 1 sol. 8 per 13 channelle dacquaio et neceffarij et una doccia, tolti da Cofimo d'Antonio, pagatj a de 24 detto . . . . y 1. 8. 27

— *26. VI.* Spefe *etc.* y XIIII picc. per parte di pianelle, tolte da Mafo del Bere fornaciaio, pagate a di 26 Giugnio 1504 . . . . y 14. 28

— — — Spefe *etc.* y 164 sol. 10 per piu opere a maestro Carlo muratore et manoualj, pagate a di 26 . . . . y 164. 10. 29

— *5. VII.* Spefe *etc.* y 7 sol. 4., date a Jacopo d'Antonio per fegatura di braccia 594 di chorrenti, fegati pe tetti di dicta cafa, come uide Baccio d'Agniolo, pagati a di 5 di luglio 1504 . . . . y 7. 4. 30

— *6. VII.* Spefe *etc.* y 4 sol. 7, date a Jacopo d' Antonio deto per auere fegato braccia 55 dinpofte et di due legni per bifogni dell' Opera et del gigante, ueduto deto Baccio et fua poliza, pagati a dj 6 deto . . . . y 4. 7. (*Vgl. Abt. A Reg. 29.*) 31

— *29. VII.* Spefe *etc.* y 14 picc. per parte di piu tegholi, pianelle et mezane, tolte da Mafo di Domenico del Bere da San Cholombano, pagate a di 29 deto y 14. 32

— *31. VII.* Spefe *etc.* foldi 18 picc. in meza opera, facta per Francefco di Giouanni legniaiuolo in achonciare el tecto di decta cafa, pagati a di 31 dato ... sol. 18. 33

— *3. VIII.* Spefe *etc.* y 14 picc. per parte dembrici, tolti da Fruofino di Mariotto (*sic*) da Santa Maria Impruneta, pagati a di 3 dagofto 1504 . . . . y 14. (*Reg. 19. AOD. Stanz. cit. fol. 87b—101a.*) 34

— — — Matteo di Michele da Charrara, uocato Chuchirello (*sic*), conductore di marmi, fior. 30 lar. doro in oro, feruito fopra una condotta fattali di migliaia 300 di marmi, et per parte remeffa per fua lettera a Benedicto Bonuifi. (*AOD. Stanz. cit.*) Dieser Michele Cucarello, ein bekannter Marmorlieferant der Domopera und Michelagniolos, hatte diesen Auftrag am 28. XI. 1502 erhalten (*AOD. Del. cit. fol. 51b. 52*) und besorgte auch den Marmor für die 12 Apostel. 35

— *6. VIII.* Spefe della cafa di Ma. y 7, date a Bartholommeo di Chambio renaiuolo per parte di rena, data all' Opera per la chalcina, pag. a di 6 . . . . . y 7. 36

— *9. VIII.* Spefe *etc.* y 14 picc. e per loro a Furofino di Mariotto fornaciaio per parte dembrici, dati per detta cafa, pag. a di 9 dagofto . . . . y 14. 37

— — — Spefe *etc.* y 14 picc. date a Antonio di Domenico fcarpellino nella uia de Serui per parte di pietre, date a decta cafa, pag. a di 9 dagofto . . . . y 14. 38

1504. 9. VIII. Spese *etc.* y 3 sol. 6 den. 6 per 350 mezane, tolte da Luchantonio di Piero fornaciaio per y 9 sol. 10 el migliaio, pag. a di deto . . . . y 3. 6. 6. 39

— *17. VIII.* Spese *etc.* y 9 sol. 10 per 500 tegoli, tolti dal Pacie di Domenico d' Abrozij, pag. a di 17 dag.º 1504 . . . . y 9. 10. 40

— *2. X. (?).* Spese *etc.* y 7 picc. pagate (*a*) Antonio di Domenico lastraiuolo per resto di finestre et usci et altre pietre, date per la casa, pregiati per li operai et pagati (*sic*) a di 2 deto . . . . y 7. 41

— *18. XII. (?).* Spese *etc.* fior. 14 lar. doro in oro, pagati a Bartholommeo di Domenico legniaiuolo, per asse e legne et chorrenti per inpalchare et usci et finestre et per parte di decta casa. *Dazu am Rande:* fior. 14 lar. dº in o:

y 48 sol. 16

Somma y 146. 16 . . . y 146. 16. (*also in Lire umgerechnet*). 42

— *19. XII.* Matheo di Chucherello da Charrara, conductore di marmi bianchi da Charrara, y 210 picc., seruito sopra una condocta di migliaia di marmi 300, tolti a fare per l' Opera, per y 7. 10 el migliaio; condotti in Pisa et a Firenze a y 11 el migliaio, pagati a di detto . . . . y 210. (*vgl. Reg. 35. 45. 46. 51.*) 43

— *23. XII.* Spesa d' Opera y 3 picc. per dare a Giannozzo Saluiati per ueduta dell' Opera per andare a uedere cierti marmi, uenuti allo (*all' Opera*), et una statua duno apostolo et sopra tale statua fare el prezzo dell altre, se fussi recipiente, e uederlo per Michelagniolo, scultore di detta statua . . . . y 3. (*Reg. 45/6. 51. AOD. Stanz. 101a—113a.*) 44

1505 die 26 Aprilis. Prefati operarii ... viso, qualiter ex promissione facta Sandro Michaelis de Charrara de soluendo et saldando computum cum eo, et uolendo obseruare fidem ... viso, qualiter per Lapum Antonii scarpellinum nuper reuersum ex Castro nisi ad extimandum quantitatem marmorum ibi per eum conductorum et maxime pro quattuor statuis marmoris pro fiendis apostolis ibi conductis, ... deliberauerunt dictas quatuor statues esse ualoris et pretii florenorum centum sexaginta etc. (*sic*). (*AOD. Del. fol. 171a; Frey, Handzeichnungen Michelagniolos Tafel 13, Text S. 8f.*) 45

— *die 29 mensis eiusdem.* Item ... deliberauerunt, qualiter Matheo Michaelis, uocato Chucherello de Charrara, conductori marmoris albi de Charrara, dentur et soluantur floreni centum sexaginta auri largi in aurum pro quatuor statuis marmoris eidem locatis ex duodecim pro fiendis duodecim apostolis conductis apud Vicum Pisanum et ad rationem flor. 40 lar. in aurum pro qualibet statua in dicto loco conductis ad omnes suas expensas, et ita soluantur per camerarium *etc.* (*AOD. Del. fol. 171a.*) 46

1505 die 18 Decembris. Item deliberauerunt, domum olim concessam Michelangelo Bonarroti pro faciendis et fiendis apostolis, et prout in locatione constat a. c. 189., dictam domum absolui et finiri eo modo et forma, prout dictis operariis et eorum successoribus uidebitur, et eam locare etc. (*sic*) cui uel quibus uoluerunt. (*AOD. Del. fol. 166a; Gaye.*) 47

1506. 30. III. Spese della casa di Michelagniolo y 3, pag. a Cosimo biadaiuolo per 60 doccioni per necessarij, pag. a di 30 marzo 1506 . . . . y 3. 48

— *15. IV.* Spese *etc.* y 4 sol. 10, pagati a Niccolo Panzinj et a Meo di Giouanni Donnino per opere noue di manouale, messe chon Charlo muratore, pag. a di 15 Aprile 1506 y 4. 10. 49

— *20. IV.* Spese *etc.* y 9 sol. 17 den. 6, pag. a Simone del Pollaiuolo per piu pietre di foglie et altri chonci, dati per detta casa, pag. a di 20 . . . . y 9. 17. 6. 50

— *5. V.* Matheo di Michele da Charrara, detto Chucherello, y 560 picc., pag. a di 5 Maggio 1506. . . . . y 560. 51

— *15. V.* Spese *etc.* y 6 picc., pag. a maestro Piero inbianchatore per hauere inbianchato detta casa, pag. a dj 15 Magio 1506 . . . . y 6. 52

— *28. IX.* La casa di Michelagniolo y 1 sol. 15 per loro a Simone del Pollaiuolo per uno bracciuolo et cholonnello per la schala di deta casa . . y 1. 15. (*Reg. 50, AOD. Stanz. 1505–1513 fol. 7b—22b.*) 53

1506. 27. XI. Peter Soderini an den Kardinal von Volterra: Cardinali Volaterrano. Lo apportatore ſara Michelagnolo, ſcultore, il quale ſi manda per compiacerne e ſatiſſarne alla Santita di Nro. Signore (*Giulio II*). Noi certifichiamo la S.ria V.a, luj eſſere brauo giouane, et nel meſtieri ſuo e (*è*) unico in Italia, forſe etiam in uniuerſo. Non potremo piu ſtrectamente raccomandarlo. Luj e (*è*) di modo, che colle buone parole et colle carezze, ſe li fara, fate ogni coſa. Biſogna monſtrargli amore et farli fauore, et luj fara coſe, che ſi marauigliera chi le uedra. Significando alla S. V., che ha principiato una ſtoria per il pubblico, che ſara coſa admiranda (*Karton der Badenden*), et coſi XII apoſtoli di braccia 4½ in V luno, che ſara opera egregia. Iterum alla S. V. quelo piu poſſiamo lo raccomandiamo. Die XXVII Nouembris 1506. *Postscript:* Michelagnolo dicto uiene in ſulla fede noſtra. (*Adresse und Unterschrift vac.*) (*ASF. Lettere della Signoria Minute di P. Soderini Filza 121 fol. 127; Gaye.*) 54

1507 (*1508*). *18. III.* Die Opera del Duomo vermietet Michelagniolo für einen in halbjährlichen Raten zu zahlenden Jahreszins von 10 Flor. auf 1 Jahr, vom 15. III. 1508 (st. c.) an, das seinerzeit für ihn erbaute Haus. Der Mietsvertrag wird aber bereits am 15. Juni 1508 annullirt. (*AOD. Del. 1507–1515. Gaye II 477f.*) 55

C. DIE SALA DEL CONSIGLIO GRANDE IM PALAZZO DELLA SIGNORIA ZU FLORENZ[1])

1494. 2. XII. Beschluß des Priorenkollegiums, daß der 9. November (der Tag, an welchem Piero de' Medici Florenz verließ; es war ein Sonntag), als di di Sancto Salvatore, ſia in perpetuo conſecrato et guardiſi come la Domenica et debbaſi fare celebrare meſſa ſolenne nella chieſa cattedrale ognanno in tale di, alla quale ſieno preſenti e Signori et collegi, che per tempi ſaranno; per la quale ogni anno ſi poſſino ſpendere inſino in lire cento in cera et coſe neceſſarie *etc.* (*ASF. Prov. d. Signoria vol. 185 fol. 5a.*) 1

1494 die XIII Decembris. Prefati Domini ... capſauerunt Laurentium della Volpaia eorum orilogium (*orologiarium*) et eum penitus remouerunt ab officio et exercitio dicti orologii et in eius locum eligerunt Carolum Leonardi Marmottj cum ſalario et emolumentis conſuetis pro reliquo temporis preſentis reſirme. (*ASF. Del. della Sign. vol. 152 fol. 113b.*) (Vgl. Reg. 94). 2

1495 ind. XIII die XI menſis Maii. Et perche per riſpecto del grande numero del conſiglio et de caldi et del luogho della preſente ſala, che e (*è*) mal chapace ſanza diſagio de ciptadini di tale numero, e (*è*) neceſſario prouedere luogo, ſi prouede, che gl uficiali et operai del palagio, i quali ſecondo la prouiſione, nuouamente facta, ſanno (*s'hanno*) a eleggiere, ſi eleghino ſecondo il modo dato in dicta prouiſione, infra di octo dal di della final concluſione di queſta *etc.* (*ASF. Prov. cit. vol. 186 fol. 27a.*) 3

— *die XV menſis Julii.* Spectabiles officiales et operarij palatij inſimul in ſufficienti numero congregati ſeruatis ſeruandis deputauerunt et elegerunt Franciſchum Dominicj legnaiuolum (*il Monciatto*) et Simonem Thomaſij del Pollaiuolo (*il Cronaca*) de Florentia inſimul in capomagiſtros ſuper ſala noua hedificanda ſuper dogana Florentina, ad hoc ut dicta opera preſentis ſale hedificande eorum opera quam celeriuſ fieri poteſt ſortiatur effectum, cum ſalario et aliis alias declarandis.

Item prefati officiales et operarij palatij ſeruatis ſeruandis dederunt licentiam dictis ſupraſcriptis Franciſco et Simoni capomagiſtris fieri facere pilaſtra, cui eis uidebitur utiliuſ pro comune et placebit, dunmodo ſint dicta pilaſtra de lapidibus perpetuo duraturis, pro pretio et expenſis pro prefatis operariis una cum dictis capomagiſtris deputatis et ordinatis et deſignatis.

Prefati operarij et officiales palatij ... deliberauerunt et deputauerunt Nicholaum Petri de Popoleſchis, ciuem Florentinum, in prouiſorem dictorum operariorum ſuper mu-

[1]) Auszüge und Ricordi zumeist aus den Deliberationen und Stanziamenti der Operai del Palazzo (abgekürzt *DOP.*) im Staatsarchive von Florenz, von der Vertreibung der Medici an.

ralia noue ſale et totius dicti palatij, cum hoc quod ipſe teneatur diligentem computum et diſtinte tenere de die in diem de omnibus negociis ad dictum officium expectantibus, cum ſalario, tenpore uniuſ anni initiatj a die celebate (*sic*) electionis dictorum operariorum et aliis alias declarandis. (*DOP. Nr. 17 fol. 2; Gaye I. 584.*) Auch die übrigen Beamten dieser Opera, wie der Scribanus, die Rationerii, werden bestellt, und die Zahlungen, besonders der Banditi, die Strafgelder, Grazien und Absolutionen als Einnahmeposten in das Budget der Sala nova festgesetzt. (*Vgl. Reg. 6f.*) 4

1495 die XV menſis Julii. Spectabiles operarij opere palatij ſtanziauerunt de pecuniis dicte Opere domino Bartholomeo Paſquini, bidello ſtudij Piſarum, flor. 2 largos de ſigillo pro ſuo modello ſale noue, quem fieri fecit ſuis ſumptibus. (*DOP. cit. fol. 51a; Gaye; v. Fabriczy S. 53.*) 5

— *die XXVI menſis Septembris.* Perche gli aſſegnamenti ordinarij dell Opera del palagio non baſtano per la expeditione della ſala grande nuoua del conſiglio et pure e (*è*) honore del publico, che preſto ſi ſpacci, ſi prouede: Che e preſenti operai del palagio habbino auctorita di potere gratiare tutti e debitorj delle graueze et balzelli uechi, e quali dallj uficialj delle gratie paſſatj non furono gratiati; et piu quelli che fuſſino ſtati condannati dagli Octo della Guardia et Balia da di VIII di Nouembre in la per hauere portato larme: le quali gratie ſieno aprouate da Signorj et collegij infra di XV dal di di tale aprouatione *etc.* (*ASF. Prov. vol. 186 fol. 110a.*) 6

1495. 9. X. Verfügung in betreff des David und der Judith Donatellos. *Vgl. Abt. A Reg. 7.* 7

— *dicta die XIIII menſis Octobris.* Item dicti Domini ſimul adunatj ... deliberauerunt, quod omnes teſte marmoree ſeu eree, exiſtentes in domo olim Laurentii Pierj de Medicis, conſignentur operariis palatii Florentini pro ſala noua dicti palatii etc. (*sic*) licite etc. (*sic*) per ſindicos dictorum de Medicis etc. (*sic*).

Dicta die Marcus Cappellus, mazerius dicte Dominationis, retulit, dictos ſindicos conſignaſſe eadem die Ludouico de Maſis et Tommaſio de Merellis, duobus ex dictis operariis recipientibus pro dicta ſala, infraſcriptas res vid.:

VIII teſte, che erano ſopra gl uſci delle loggie.

X teſte tra grande et pichole, che erano ſotto e letti in camera delle dua lecte.

Sei teſte, che erano nell orto ſopra gl uſci.

Dua teſte di bronzo, che erano in ſul terrazino.

Una teſta di bronzo di cauallo, che era nell orto.

Dieci gigli de pali di San Giouannj con ſej palle et candellierj et rosonj dottone. (*Del. della Signoria filza 156 fol. 108b; Müntz, Les collections des Médicis p. 102; Frey, QF. zu Michelagniolo I. S. 37.*) 8

— *die XV menſis Octobris.* Che e preſenti operai del palagio habbino auctorita, da durare tutto il meſe di Nouembre proxime futuro, di potere gratiare tutti quelli cittadini Fiorentinj, e qualj fuſſino ſtati condampnati da X anni proxime paſſatj indietro da qualunche rectore o ufficiale della citta, contado o diſtrecto di Firenze *etc.* (*Prov. vol. 186 fol. 122b.*) 9

— *31. X.* wird ein Ser Benedetto di Franceſco Rogerii de Piſtorio in 100 fior. Strafe genommen per eum dandis et ſoluendis operariis eorum palatij pro ornamentis eius palatij, recipientibus infra unum menſem proxime futurum ſub pena quarti pluris; wenn er aber innerhalb von 14 Tagen mit seinem Gegner einig sein würde, sollte er nichts bezahlen. (*DOP. filza 17 fol. 10a.*) 10

— *die XXII Nouenbris.* Item deliberauerunt, quod inſcriptio ſepulchri Coſme de Medicis in eccleſia Sanctj Laurentij in pauimento prope altare maius, cuius talis eſt titulus « Coſme Medici patri patrie », omnino deleatur, quia talis tale titulum non meruit, ſed potius tirannus. Item, ... quod pauimentum ſaxis politis ſtratum ante portam Dominorum paucis ante annis confectum, dictum el rialto, remoueatur et remaneat, ut prius erat, ad maiorem palatij pulchritudinem, ne conſpectus palatij a lateribus defamatus uideatur; et lapides illi dentur operariis

noue ſale ad ſalam conficiendam. (*Del. vol. 156 fol. 118 b; Gaye.*) Laut Beschluß vom I. XII. 1491 (*DOP. filza 15 fol. 13 b*) war das «planum rialtj ante et iuxta portam palatij Dominorum» von den Scarpellinen der Opera del Duomo errichtet worden (vgl. Reg. 26). 11

1495 die XXVIII menſis Nouembris. Item ... deliberauerunt, quod quedam reliquie ſanctorum, incluſe cum quibuſdam ornamentis, que erant Petri de Medicis et hodie ſunt penes monacos abaptie Florentine (*Badia*), ne dentur neque vendantur nec alio mictantur ſine expreſſa licentia et partito Dominorum Florentie. Item ..., quod ſindici illorum de Medicis curent ita et taliter, quod quedam pila ex marmore ſeu ſerpentino confecta et deputata ad aquam benedictam, ubicumque ſit, deferatur in palatium dictorum Dominorum infra tres dies proxime futuros, ſub pena eorum indignationis. (*Del. vol. 156 fol. 120 a.*) 12

— *3. XII.* Prefati operarij et officiales palatij ... deliberauerunt et conceſſerunt licentiam Franciſco Dominici (*il Monciatto*) legnaiuolo, eorum capomagiſtro, conducendi Laurentium Dominici Ciocheri cum tribus famulis ad coperiendum tectum nouum noue ſale et ad ponendum lignamina, ut uulgariter dicitur «e chaualecti», prout et ſicut dicto Francisco uidebitur et placebit *etc.* (*DOP. filza 17 fol. 9 b; Gaye, v. Fabriczy falsch.*) 13

— *die XI menſis Decembris.* Item ... deliberauerunt, quod precipiatur ſindicis illorum de Medicis, quatenus dent et conſignent pro cappella palatij dictorum Dominorum operariis dicti palatii omnia ornamenta cappelle, que etiam ſunt in edibus olim Petri Laurentii de Medicis, vid. omnia paramenta et ornamenta altaris dicte cappelle et planetas, camices, calices et patenam et meſſale, que dicitur eſſe in eccleſia Sancti Laurentii de Florentia *etc.* (*ASF. Del. filza 156 fol. 123 a.*) 14

— — — Prefati operarij Opere palatij *etc.* viſo deliberatione et partito dictorum dominorum Priorum Libertatis et Vexilliferi Juſtitie populi Florentinj diſponente, qualiter ſindacj Petri de Medicis dent et conſignent operariis palatij infraſcripta bona et reſ et ornamenta; et viſo, qualiter dicti ſindaci *etc.* infraſcripta bona et res et ornamenta *etc.* conſignauerint et dederint dictis operarijs, que reſ et bona ſunt iſta, videlicet: uno calice con la patena; una petra ſagrata con diaſprj et madreperla; uno canpanuzo d' otonne (*sic.*); quattro candellierj dottone, cioe dua dottone et dua alla domaſchina; tre cudegli bianchi *usw.* — (es sind das wohl alles Geräte aus der mediceischen Familienkappelle) —, so überweisen nun ihrerseits die Operarii wieder diese Gegenstände dem Geistlichen der Palastkappelle. *Am Rande*: ornamenta cappelle Dominorum palatij. (*DOP. filza 17 fol. 10 b.*) 15

1495 (*1496*). *11. II.* Prefati operarij et officiales ... conceſſerunt licentiam Simonj del Pollaiuolo capomagiſtro dandj et conſignandi omneſ marmoreſ ſiue lapideſ marmoreaſ rubeaſ, ubicunque poſitaſ in ciuitate Florentie, Opere et operariis Opere Sancte Marie del Fiore pro pretio et expenſis dictis operariis palatij aſſignatis. 16

Die XII menſis Februarij MCCCCLXXXXV (*1496*). Prefati operarij Opere palatii inſimul in ſufficientj numero congregatj in palatio populi Florentinj in audientia camere armorum Priorum officio exercendo vigore eorum auctoritatis et ſeruatis ſeruandis etc. (*sic*) deliberauerunt et deliberando locauerunt et conceſſerunt palcum nouiter conficiendum ſale noue magni conſilii ad laborandum et faciendum ad omneſ expenſaſ lignaminiſ, ferramentorum, pontium et caſcj dictorum operariorum infraſcriptis magiſtris legnaiuolorum (*sic*), videlicet:

Antonio de San Gallo, Bartolomeo Angelj alias Bacino[1]), Bernardo Marcj della Cecha[1]), Antonio Jacobi, Ceruagio Franciſci, Laurentio Dominici, Laurentio Antonij, Jeronimo Pellegrinj, Pellegrino Batiſte, Laurentio Vaj et aliis ad declarationem prefatorum operariorum preſentibus et conducentibus dictum palcum pro labore, mercede et ſalario librarum XXIII picc. pro quolibet quadro quadrorum 100 et plus ad libitum et beneplacitum dictorum operariorum et ſecundum operationem et ſeruitium dictorum magiſtrorum et laborantium in dicta ſala, declarantes prefati operarij et auctoritatem concedentes Simonj Thomaſij alias Monciatto[1])

[1]) Die Urkunde ist stellenweise schwer zu lesen, daher der unzulängliche Abdruck bei Gaye; auch v. Fabriczys Reproduktion (S. 65) ist ungenau und fehlerhaft. So ist das Datum der 12. Februar, nicht der 17. (Gaye, v. Fabriczy); Baccio d' Agnolo (1462—1543) ist unter den

diſtribuendi et conſignandi dictis magistris et laborantibus de lignamine in dicta ſala omnes dictos centum quadroſ cuilibet ipſorum, partem et illam quantitatem quadrorum predictorum, que ei videbitur, conſiderata qualitate perſone et virtute et induſtria eorum; cum hoc pacto inter ipſoſ apoſito et declarato, quod ipſi laborantes, ut ſupra, et omneſ, qui in futurum conducerentur ad laborandum, teneantur et debeant laborare et facere dictum palchum et quadros predictos eo modo et forma, prout et ſicut eſt modellum portatum per Antonium de San Gallo coram prefatis operariis et ſecundum intentionem et raciocinia verbis operatis per prefatos operarios dictis magiſtris et laborantibus per totum menſem Aprilis proxime preterritj (*soll heißen* futurj) 1496. (*DOP. 17 fol. 13 a.*) 17

1495 die XXII menſis Februarij. Item ... deliberauerunt, quod Simon del Pollaiuolo alias el Cronaca poſſit eique liceat frangere ſeu rumpere murum pro eundo ad ſalam magnam nouiter confectam. (*ASF. Del. filza 157 fol. 15 b.*) 18

1496 die XXVI mensis Marzij. Spectabiles operarij Opere palatij ſtanziauerunt de pecuniis dicte Opere Franciſco Dominici legnaiuolo et Simoni Thomaſij del Pollaiuolo, capiſmagiſtris ſuper ſale et muragle noue dictorum operariorum et Opere, pro eorum et cuiuſlibet eorum ſalario et mercede et labore florenos quinque aurj lar. in auro pro quolibet ipſorum et quolibet menſe. (*DOP. 17 fol. 52 b; v. Fabriczy S. 54, ~~fehlerhaft.~~*) 19

— *14. V.* Prefati operarij declarauerunt, ſalarium quinque magiſtris legnaiuolis eſſe libram unam et ſol. IIII pro quolibet ipſorum cum uno factore ſiue famulo quolibet die quo ipſi laborauerunt *etc.* (*DOP. 17 fol. 18 a; v. Fabriczy S. 46.*) 20

— *16. V.* Spectabiles operarij Opere palatij et officiales noue ſale deliberauerunt et declarauerunt ſalarium et mercedem laborantium ... 16, 13 et 12 ſolidos pro quolibet die. 21

— — — Nomina quinque legnaiuolorum, quibus ſalaria declarata fuerunt, prout in hoc a. c. 18, ſunt iſta, videlicet: Laurentius Ciacherj cum uno factore, Antoniuſ Franciſci de Sangallo cum factore, Bartholommeo (*sic*) Cappellj cum uno factore, Bernardus della Cecha cum factorino, Ceruagiuſ Franciſcj cum factorino; quilibet et quolibet (*sic*) eorum ... fuit ſalarium cotidianum y 1 ſol. 4 pro quolibet et cum factore et quolibet die quo ipsi laborauerunt et non aliter. (*DOP. cit. fol. 18 a, 19 a.*). Noch anderen Werkmeistern und Arbeitern, von denen eine große Anzahl eingestellt wurde, setzten die Operai den Tagessold fest. Auch die Materiallieferungen, besonders Holz, wurden bezahlt. Dadurch schritt die Arbeit relativ schnell vorwärts. 22

— *19. V.* Prefati operarij *etc.* deliberauerunt et declarauerunt, pretium cornicioniſ tam facti quam faciendi eſſe libraſ duaſ picc. pro quolibet brachio andante, et ſic cuilibet, qui de dicto cornicione laborauerit et fecerit, ſoluj uoluerunt de pecunijs dicte Opere pertinentibus. (*DOP. cit. fol. 21 b; Gaye, v. Fabriczy.*) (Vgl. Reg. 28.) 23

— — — Spectabiles operarij ... ſtanziauerunt Franciſco Dominici legnaiuolo et Simoni Thomaſij Pollaiuolo, capomagiſtris, flor. duoſ auri lar. in auro pro quolibet ipſorum et quolibet menſe ultra alioſ eorum ſtantiamentorum alias factos in augmento dicti eorum et cuiuſlibet eorum ſalarij eorum et cuiuſlibet eorum officij de tempore quo ſeruiuerunt. (*DOP. fol. 55 a; v. Fabriczy flüchtig gelesen.*) 24

— — — Spectabiles operarij etc. ... ſtanziauerunt Antonio Franciſci Bertolj legnaiuolo de Sangallo flor. ſex aurj larg. in auro pro modello caualetti et modello

---

Meistern zwar aufgeführt, aber als Beiname ist Bacino zu lesen. Es steht nicht da Bernardo Marcj della acja (v. Fabriczy), was Unsinn ist, sondern della Cecha (Bernardo di Marco Renzi, genannt il Cecca). Endlich hat der Schreiber der Urkunde ein Versehen gemacht: er nennt Simon Tommasii alias Monciatto. Simone, der Sohn des Antonio pollaiuolo (geb. 30. X. 1457, gest. c. 26. IX. 1508 und am 27. IX. in Sant' Ambruogio beerdigt), führte den Beinamen «il Cronaca»; «Monciatto» hieß Francesco di Domenico (vgl. die Urkunde vom 15. VII. 1495 Reg. 4). Zu lesen ist Simonj Thomaſij alias Cronaca (vgl. die folgenden Urkunden).

palchi ſale noue et pro modello preſentis ſale noue et pro mercede unius eius factoris; que modula inuenta et facta opera et induſtria dicti Antonij, cuj ſolui uoluerunt de quibuſcumque pecuniis dicte Opere pertinentibus. (*DOP. fol. 56b; v. Fabriczy.*) 25

1496 19. V. Spectabiles operarij Opere palatij *etc.* viſo, qualiter Filippus de Strozis dederat opere palatij et in anno 1491 et de menſe Aprilis dicti anni et operariis tunc in officio exiſtentibus carratas 141 lapidis pro edificando et conſtruendo rialtum ante portam palatij *etc.*, audita acteſtatione et teſtificatione prefatis operariis facta per Simonem Thomaſij Pollaiuolo, capomagiſtrum prefatorum operariorum ſuper ſala magna noua palatij populi Flor. et etiam capomagiſtrum quondam dicti Filippi de Strozis ſuper eius muralia et ad preſens Alfonſi filij et heredis dicti Filippi, et etiam capomagiſtrum[1]) operariorum tunc in officio exiſtentium ſuper edificatione dicti rialti, qualiter de dictis lapidibus non fuit nec eſt declaratum pretium, omni meliorj modo quo potuerunt declarauerunt, pretium dictarum 141 carratarum lapidis, ut ſupra, eſſe totum id quod et eo modo et forma in omnibus et per omnia que habuerunt et habebunt fratres capituli et conuentus Montis Olivueti de lapidibus dicto modo datis pro dicto rialto conficiendo dictis tunc operariis; et ad illam ratam pretium et raguaglium ſatiſfiet dicto Alfonſo dictas carratas (*sic*) 141 lapidis, prout ſatiſfacti fuerunt et erunt dictos (*sic dicti*) fratres capituli et conuentus Montis Olivueti in omnibus et per omnia et de denariis dicte Opere pertinentibus. (*DOP. fol. 22a; v. Fabriczy S. 52* ~~*ungenau.*~~) (Vgl. Reg. 11.) 26

— *20. V.* Spectabiles operarij *etc.* deliberauerunt et declarauerunt Johanni Romulj Mathei Couati, ſcharpellino de Feſulis, libr. 50 picc. pro eius dannis paßis, quia cecidit et ruit ab archalibus feneſtre ſale noue magne uſque in terram ſuper laſtricho dogane, et pro eius labore, et quia effectus fuit miſerabilis et in maxima penuria ob dicta ruina; cum hac conditione, quod dicte libbre 50 deponantur in Sta. Maria Nuoua pro dando Maſe (*Tommasie*) eius ſororj, quando nuptuj tradet et eam maritabit, et ſi moriretur ante(*a*), dentur poſtea dicto Johanni libere ſine aliqua diminutione. (*DOP. fol. 57b; Gaye.*) 27

— *21. V.* Prefati operarii Opere palatii ... deliberauerunt et deliberando declarauerunt, pretium cornicionis palchi ſale noue eße ſolidos duos pro quolibet brachio andante ſol. II ultra dictos ſol. 40 pro brachio alias declaratos in hoc a. c. 21. (Vgl. Reg. 23.) (*DOP. fol. 22b.*) 28

— — — Spectabiles operarij ... ſtanziauerunt Antonio di Dominico, factore di Simone di Thomaſo Pollaiuolo, libre 4 picc. per ciaſcuno me(*se*) per ſuo ſalario, tenuto conto de mattonj, calcina et altre coſe, conducente alla dicta ſala nuoua grande et per tenere le tagle, con dicto, che conduceuono robbe a dicta ſala, ... in tutto y 4 el meſe. (*DOP. fol. 58b.*) 29

— *14. VII.* Gli spectabilj et dignißimj huominj operaj del Palagio dello inclito popolo Fiorentino fanno bandire et expreßamente comandare et notificare a ciaſcheduna perſona di qualunche ſtato, grado o conditione ſi ſia, tanto eccleſiaſtico come ſecolare, *etc.*, che haueße, teneße o ſapeße, chi haueße o teneße ... colonne di marmo o daltre pietre, lauorate o non lauorate, una pila dalabaſtro ouero daltra pietra fine, teſte di qualunche ſtatura (*statua?*) di bronzo, marmo o daltra ragione, le quali coſe o alcuna deße fußino ſtate in alcun modo cauate o tracte di caſa di Piero di Lorenzo de Medici o daltro luogho, capitegli, peducej, cornicj, ſtipitj o altre pietre da uſcj, aquaj o daltro, ſane o in pezi, ferramentj nuouj lauoratj o uechi di qualunche ſorta o ragione o autj legnamj, aße di qualunche ragione, trauj, bordonj, correntj, pianj o daltra ſorta o ragione, interj o in pezi, coſi mozi, ſegatj come interj, o canapj o altre maßeritie et coſe, appartenentj alla dicta Opera del palagio, — debba infra octo di da oggi andare a decti operarij o alloro proueditore et manifeſtare et confeßare quelle talj coſe che teneße, o quello tale che talj coſe haueße; et ſaraglj tenuto ſegreto et uſato per decti operai diſcretione. Et chi infra decto tenpo non manifeſtara le decte teſte, marmj, colonne et altre coſe decte diſopra et non notifichara, chi ne haueße, ſappendolo, ſintenda caduto in pena ipſo

[1]) Capomaestro des Priorenpalastes war damals Leonardo Pieri alias Cardino (Gaye I. 583). Cronaca stand a. 1491 im Dienste Filippos Strozzi und seines ältesten Sohnes Alfonso.

facto di fior. 200 lar. et etiam innel preiudicio del furto di decte tali cose, come robe di decta Opera tolte; et chi notifichara alcuno doppo decto termine de octo dj, guadagni el quarto di decta pena. Et nella medesima pena et preiudicio sintende chaduto qualunche haueße uenduto o conperato alcuna delle predecte teste, colonne, marmj o altre delle decte cose, se infra decto questo tenpo non manifesteranno a dectj operaj, da chi, donde et come talj cose hanno aute o conperate: notificando a ciascuno, come le decte cose sono et appartengonsj a dectj operaj et Opera del palagio per ornare et in ornamento della nuoua sala grande a honore di questo florentißimo popolo. (*DOP. fol. 31a.*) Ein Teil dieses Marmors wurde zu den Altären, Stufen und Paviment in den Kappellen des Domes zersägt. (*Beschluß der Opera vom 31. I. 1500 (st. c.) AOD. Del. 1498—1507 fol. 14a; v. Fabriczy S. 56.*) Man sieht also, wie tief die öffentliche (wie auch private) Moral in diesem »popolo florentissimo« damals gesunken war, und zu wie bedenklichen Mitteln eine Behörde griff, um der zufälligen Finanzkalamität, an der sie infolge des Baues des großen Ratssaales litt, abzuhelfen. (Vgl. Reg. 32.) 30

1496. 18. VII. Lorenzo, famulus und factor Antonios di San Gallo, und Tonino werden zu einem Taglohne von 19 soldi piccoli zusammen angestellt ad laborandum de lignamine sale noue. (*DOP. fol. 32a.*) 31

— *2. IX.* Spectabiles operarij Opere palatij .. deliberauerunt et deliberando uoluerunt per omnes fabas nigras, ... quod Antonius Lodouici de Masis presentet · et consignet officio dictorum operariorum unam testam marmoream antiquam famosam, quam ipse habet in manibus, pertinentem dictis operariis, infra tres dies ab hodie, videlicet per totum diem lune proxime futurum; et si predicta non fecerit, ipsum declarauerunt debitorem dicti officij de florenis 30 aurj larghi pro ualsuta et pretio dicte teste, quos soluere uoluerunt etc. (*DOP. fol. 33b.*) 32

— *die II Decenbris.* Spectabiles operarij *etc.* declarauerunt a Antonio di Rocha da Settignano scharpellino lire 17 sol. 10 per braccia 54 di pietra abozata per il parapetto delle ringhiere etc. (*sic.*); a Michele di Zanobi da San Salui scharpellino libr. 194 sol. 5 den. 10 per libbre 22385 di marmi roßi conperati dallui per la sala del consiglio, abozati per fare e fregi e quadri per il uerone *etc.* (*DOP. fol. 62b.*) 33

— — — Spectabiles operarij ... stanziauerunt a Ciullo di Stefano dalla porta alla Croce et al suo compagno, segatorj, libre 43. 4. 4. per braccia 775 daße segate per inpalchare la ringhiera et fare e pettorali et cornice et dentellj per il palcho et cornicione et per braccia 454 di correntj per fare e dentellj e cornicj per il sopradecto palcho a sol. 1º el braccio dell aße et per sol. 20 il braccio de correntj; hanno segatj da dj 24 di Settenbre a tucto di 15 di Nouenbre. (*DOP. fol. 62b.*) 34

— *die XVII Decenbris.* Spectabiles operarij ... stanziauerunt a Giouannj di Taddeo da Fiesole scharpellino y XXVII sol. 6 per opere 42, aute dalluj da di XX dottobre 1496 a tucto di 3 di Dicenbre 1496 a sol. 13 el di *etc.* (*DOP. fol. 64b.*) 35

— — — Prefati operarij ... stanziauerunt, quod Jeronimus Aloysij de Soderinis eorum depositario (*sic depositarius*) det et soluat ... Antonio de Sanghallo eorum capomagistro libras IIII picc. (und anderen namentlich aufgeführten famulis) pro manciis ordinariis in paschate Natiuitatis Domini Nostri Jesu Christi annj 1496. (*DOP. fol. 65a.*) 36

— — — Spectabiles operarij Opere palatij ... conceßerunt magnificis Dominis X. Libertatis omnes quantitates lapidum existentium intus Sancti Petri Scheradij (*sic*) apud palatium populi preter quinque lapides, quos ipsi operarij indigent pro ornamento dicti palatij *etc.* (*DOP. fol. 36b.*) 37

1496 (1497) die 21 Februarij. Prefati operarij ... stanziauerunt a Benedicto di Lionardo da Maiano per libbre 2040 di marmj sodj per fare cornicj et pilastrj da di 11 di Gennaio 1496(97) a tucto di 30 dicto per sol. 24 el braccio . . . y 24 sol. 14. 38

— — — A Pellegrino di Batista legnaiuolo a Sto Pagolo per braccia 23 di panche alle spalliere a dj 17 di Febraio a sol. 20 il braccio . . . y 23 sol. —. 39

1496 (1497) die 21 Februarij. A Antonio de Rocha da Settignano, maeſtro di ſcharpello, per iſchaglionj di pietre gentilj per la ringhiera della ſala per y 5 luno . . y 40 (*also führten 8 große Stufen hinauf*). (*DOP. fol. 67a.*) 40

1497. 8. V. Spectabiles operarij *etc.* elegerunt Baldaſſarem Johannis fabrum de Florentia pro faciendo ferramenta neceßaria et opportuna cuiuſcumque qualitatis; ſint pro ſala noua, loco Dominici vocato alias Naſorre *etc.* (*DOP. fol. 43a.*) 41

— — — Prefato operarij Opere palatij ... viſa per experientiam integritate, fidelitate, ſufficentia et optima ſeruitute Antonii Francisci de Sanghallo capomagiſtri, per prefatos operarios quondam electi in operam et ad operam tam noue ſale quam ad et ſuper aliis muragliis et Florentiola et Podij Inperialis, ſpectantibus ad curam prefate Opere et operariis palatij, qui Antonius in dictis operibus ſe exercitauit duoſ annoſ continuoſ per commiſſionem et electionem tam preteritorum quam preſentium operariorum; et viſa, quante commoditatis et utilitatis ſit dicta Opera (*sic*) palatij habere et tenere in dicta Opera dictum Antonium in capomagiſtrum, om̃ni meliorj modo, quo potuerunt, ſeruatis ſeruandis, ... deliberauerunt et deliberando ipſum Antonium iterum et de nouo elegerunt et deputauerunt in capummagiſtrum (*sic*) dicte Opere palatij et ſuper omnibus muraliis, muramentis et edificiis ... pertinentibus et ad curam ſpectantibus dicte Opere *etc.* (*DOP. fol. 43b; Gaye.*) 42

— *17. V.* Spectabiles operarij ... ſtanziauerunt a Baccino d'Agnolo legnaiuolo per braccia 21 et 1/8 di panchone di noce, auto addi 4 di Marzo a tucto 17 decto, per ſol. 2 el braccio: in tutto . . . . y 27 sol. 9. 4. 43

— — — A Domenico di Giouanni delle tarſie legnaiuolo per 30 calzuolj di tarſie, aute di Febraio, paghate adi 15 di Marzo 1496(*97*) per ſol. 10 el calzuolo: in tutto . . . . y 15 sol. —. 44

— — — A Antonio di Franceſco da Sanghallo legnaiuolo per bozatura dj 59 balauſchi di noce a ſol. 4 luno: in tutto . . . . y 11 sol. 16. 45

— — — A Jacopo di Forzore, maeſtro di pulire pietre forti, per puliture di tre colonne di miſchio uerde per y 5 luna et per pulitura di pezi 22 di marmj roſſj, cioe 11 quadrj et undici fregi a y 1 ſol. 1 el pezo, et per pulitura di 11 fregi roſſj, uanno ſotto e murciuolj al ſol. 14 el pezo, et per pulitura di ſej dadi di paragone a y 1 sol. 1 el pezo et per pulitura dj 9 dadj di granito a ſol. 14 il pezo et per pulitura daltre colonne di granito per y 7 tucte e tre (*sic, also wohl* di altre tre colonne): dato in tutto . . . . . y 70 sol. —. 46

— — — A Franceſco di Lionardo di Franceſco per pulitura di tre dadi di paragone et per pulitura duna colonna di miſchio: in tutto . . . y 7 sol. —. 47

— — — A Betto Buchi legnaiuolo di palagio per piu concimj et opere, meße a conciare gli Ercolj nella ſala uechia . . . . y 7 sol. —. 48

— — — A Piero di Lorenzo di Piero dipintore per la dipintura dell arme del re di Francia per mectere al canto de(*l*) palagio di Piero de Medicj a tucte ſue ſpeſe: in tutto . . . . y 33 sol. 10. 49

— — — Al Graſſo legnaiuolo a Santo Lorenzo per braccia 17 di panchone di taglio, autj dalluj per inſino addi 26 di Nouenbre 1496 per ſoldi 12 el braccio ... y 10 sol. 6. 50

— *die 22 Maj.* Spectabiles operarij ... ſtanziauerunt a Antonio di Sangallo capomaeſtro de decta opera fior. 72 per ſuo ſalario duno anno, incominciato addi 23 di Magio 1496 et come seguita, a fior. 6 lar. doro el meſe: in tutto . . . . fior. 72. (*DOP. fol. 74a.*) (Diese Gehaltsposten sind regelmäßig gebucht.) 51

— *die 3 Auguſtj.* Spectabiles operarij ... ſtanziauerunt a Antonio di Franceſco da Sangallo legnaiuolo per braccia 66 1/4 di cornicione . . . . . y 83. 8. 6. 52

— — — A Bernardo di Marco della Cecha legnaiuolo per braccia 66 1/4 di cornicione, cioe per parte . . . . y 60. 7. 6. 53

— — — A Lorenzo di Domenico Cicherj legnaiuolo per parte di braccia 66 1/4 di cornicione, cioe facta alla ſala . . . . y 59. 17. 4. 54

1497 die 3 Auguſtj. A Baccino d'Agnolo legnaiuolo per parte di braccia 66 1/4 di cornicione, facta alla ſala nuoua del conſiglio . . . . y 58. 17. 55

— — — A Franceſco di Domenico, chiamato Nerone, legnaiuolo per quadri dieci, facti alla ſala nuoua grande per il palcho per inſino addi 22 di gugno 1497 a y . . . ſol . . ., luno ſanza e roſonj: in tutto . . . . y 97. 18. (*DOP. fol. 75 b.*) 56

— *die XII menſis Ottobris.* A Antonio di Franceſco da Sanghallo capomaeſtro per parte di ſua faticha . . . . y 33. 10. 57

— — — A Antonio di Franceſco da Sanghallo per due pale lonbarde, compero . . . . y 1. 8. (*DOP. filza 19 fol. 97 a.*) 58

1497 (1498) die XIII menſis Januarij. Spectabiles operarij Opere palatii . . . deliberauerunt et conmiſerunt Jacobo de Segni eorum prouiſorj et Antonio de Sangallo eorum capomagiſtro, quod detur opera ad conficiendum et perficiendum totum palcum noue ſale et banchaſ et ſpalleriaſ duorum andarum (*sic*) ab porta palatii uſque ad altare et ad reſidentiam Dominorum non operibus et ſecundum ordinem iam deſignatum et etiam ad ponendum illoſ duoſ porticciuoloſ ſegretoſ bene et cum omni debita diligentia et pulcritudine et ad ponendum et actandum altare, prout ſtare debet perpetue; et ad hoc, ut hec fiant, voluerunt et precipierunt dictis prouiſori et capomagiſtro, ut predicta curent diligenter. (*DOP. filza 18 fol. 8 b; Gaye.*) 59

— *die nona Martij.* Magnifici et excelſi domini domini Priores Libertatis et Vexillifer Juſtitie populi Florentinj . . . deliberauerunt et deliberando conſignauerunt infraſcriptum argentum pro reficiendo et de nouo conficiendo, videlicet Dominico Bernardi de Renninis aurificj Florentino: vid. in XXI capita argentea XV piattelecti dariento tondi picinj, 1.a ſchodella et 1.a forchetta pure dariento, dua chuchiaj, cinque ſcudicciuolj ſpichatj dariento da piattelli, tre pezolinj dariento et XXI caperozolj di maniche di coltellinj dariento; omnia ſupraſcripta capita argentea in uno pondere ponderata ad domum dominorum zecche *etc.* (*DOP. fol. 13 a.*) 60

1498 die XXI Aprilis. Dominichus Bernardi de Renninis aurifex dedit et conſignauit prefatis magnificis Dominis . . . libras XVI once 3 den. 9 argentj lauoratj *etc.* (*DOP. fol. 15 a.*) 61

— *addi 11 di Magio.* A Baccino d'Agnolo legnaiuolo a San Michele Berteldi lire dugento quaranta picc. per XII quadrj, factj et fornitj al palcho della ſala grande, in tutto inſino a queſto dj . . . . y 240. 62

— — — A Corſino Corſinj y 50 ſol. 19 per braccia 56 1/2 di panchonj di noce a ſol. 18 el braccio, datj alla ſala: in tutto . . . . y 58. 19. 63

— — — A Bernardo della Cecha y 120 per ſej quadrj, fornitj nel palcho della ſala del conſiglio, delle qualj ne ha auti y 52 *etc.*: . . . in tutto . . . . y 120 (*DOP. filza 19 fol. 108 b.*) 64

— *die XVI menſis Maij.* A Simone del Caprina lire 150 ſol. 11, ſono per braccia 85 1/4 di ſcaglionj, muratj nella ſala, come ſi uede ſino a queſto di, et braccia 45 di ſchaglionj miſuratj, che ſono nella corte di dogana, a ſol. 25 el braccio, et braccia 98 1/2 di liſtre: che braccia 45 1/2 ſono murate et reſto ſono in dogana, a ſol. 12 el braccio dacordo . . y 150. 11. 65

— *die XVII menſis Maij.* A Chimentj del Taxo legnaiuolo y 60 per 3 quadrj, ha fra mano et in magior parte finitj, et y 180 per il tondo coll arme del popolo in mezo del palcho della ſala nuoua . . . . y 140. 66

— — — A Antonio . . . (*di Francesco*) da Sangallo capomaeſtro dell opera fior. XXI. larg. doro in oro per reſto di ſuo ſalario a ragione di fior. 3 larg. doro in oro el meſe: in tutto . . . . y 140. (*DOP. fol. 109. 110.*) 67

— *die XVIII Maij.* Spectabiles operarij Opere palatij . . . locauerunt et conceſſerunt Antonio Franciſci de Sangallo et Bartholomeo Angeli Donati, legnaiuolis, alias Baccino (*sic*), ornamentum et laborerium lignaminis pro chappella et de chappella ſiue altare ſale noue magni conſilij ſecundum modulum ſubſcriptum manu Antonii de Paganellis,

uniuſ ex dictis operariiſ palatij, pro pretio, ſalario et mercede declarando (*sic*) per operarioſ pro tempore exiſtentes; picturam uero et ornamentum picture locauerunt, ut ſupra, Filippo Fra Filippi pictorj de Florentia pro pretio et ſalario declarando per operarioſ pro tempore exiſtentes. (*DOP. filza 18 fol. 17a; Gaye.*) 68

1498 die XXIII. menſis Maii. Spectabiles operarij Opere palatii ... deliberauerunt et deliberando conceſſerunt Clementj Taxj legnaiuolo circhulum ſiue tondum anplitudinis 4 quadrorum cum armis ſiue inſignis populi in medio dicti tondi et in medio ſale ſiue palchi ſale noue conſilij maioris, cum ornamentis lignaminis, prout eſt modulus, et inde factum (?) ad declarationem Antonij de Paghanellis ... cum ſalario libr. 180 picc. pro eius labore. (*DOP. fol. 18a; Gaye.*) 69

— *die VI. Nouenbris.* A Bartolomeo d'Agnolo legnaiuolo per 26 balauſchi et dua aliecta . . . . y 11. 18. (*DOP. filza 19 fol. 115a.*) 70

— *die 29 menſis Nouenbris.* A Chimentj di Franceſco del Taßo legnaiuolo fior. quattro larghi doro in oro per ogni reſto che luj hauere poteße de dicta opera per il tondo dell arme del popolo della ſala grande con le octo arme intorno alla croce: in tutto fior. 4 lar. in oro. 71

— — — A Bartholomeo d'Agnolo alias Baccino, capomaeſtro della ſala, per balauſchi et candellierj di legnio . . . . y 16. 6. 72

— — — A Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo, capomaeſtro della ſala, creditore al libro di Girolamo Soderinj, proueditore dell Opera dicta, per reſto . . . . . y 80. (*DOP. filza 19 fol. 116.*) 73

1498 (1499) die 9 Januarij. Spectabiles operarij Opere palatij ... attento, qualiter in asſuntione eorum officij inuenerunt Bartholomeum Angelj, nunchupato (*sic*) Baccinum, legnaiuolum, deputatum verbis eorum anteceſſoris (*sic*) in capomagiſtrum muragle ſuper ſala noua conſilij locho Antonii Franciſci de Sanghallo, et viſo diligentia et ſufficientia dicti Bartholomei, ... ipſam electionem de dicto Bartholomeo verbis factam ... approbauerunt et confirmauerunt et ad cautelam de nouo dictum Bartholomeum in capomagiſtrum Opere palatij elegerunt et deputauerunt pro tenpore unius anni, incepti in die XXIIII menſis Maij proxime preteritj 1498 ... cum ſalario flor. quinque auri lar. in auro pro quolibet menſe. etc. (*DOP. filza 18 fol. 26a; Gaye.*) 74

1499 die XXII Maij. A Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo, capomaeſtro della ſala, fior quaranta ſej larg. doro in oro per ſalario di meſi noue et un quinto, incominciatj addj 17 d'Agoſto 1498 et da finire addi 23 del preſente 1499, a ragione di fior. 5 el meſe et per reſto di dicto ſuo ſalario inſino a dicto di: in tutto . . fior. 46 lar. in oro. 75

— *addi XXIIII di Magio.* A Domenico di Giouannj delle tarſie per braccia 38 daße dalbero et per calzuoli 60 di tarſie . . . . y 38. 12. 76

— — — A Bartholomeo d'Agnolo, capomaeſtro alla (*sic*) ſala, per lauorj factj alla ſala con laliecte, doue ſegono e Signorj, et la tauola dell altare . . . . y 98. 8. 77

— *addi 31 di Magio.* A Bernardo di Marcho della Cecha legnaiuolo per parte di ſuo credito, come al libro di Girolamo di Luigi Soderinj a. c. 81 per il cornicione: in tutto . . . . y 25. 78

— — — A Simone di Checho di Domenico, alias el Chaprina, ſcharpellino da Settignano, per piu uarij et diuerſj concj, dati alla ſala da di 23 di Magio 1498 actucto el preſente di et per ognj ſuo reſto: ... in tutto . . . . y 80. 79

— — — A Simone del Pollaiuolo lire uenticinque picc. per parte del ſuo credito, come appare al libro giallo di Marco Popoleſchi a. c. 80 . . . . . y 25. 80

— *addi XXX d'Ottobre.* A Domenico di Giouanni delle tarſie per 53 calzuoli di tarſie di piu ragionj, dati alla ſala de di 12 di Gugno a tucto di 17 d'Agoſto proxime paſſato . . . . y 29. 6. 80a

1499 addi XXX d' Ottobre. A Bartholomeo d' Agnolo, capomaeſtro della ſala, per ſalario di meſi cinque, incominciati addi 23 di Magio proxime paſſato et finitj addi 23 del preſente, a fior. 5 larg. doro in oro el meſe: in tutto . . . . y 175. (*DOP. vol. 19 fol. 122—130.*) 81

— *die VIIII Nouenbris.* Magnifici et excelſi Domini ... deliberauerunt, quod precipiatur etc. (*sic*) preſentibus ſpectabilibus operariis Opere eorum palatij, quatenus ſtatim dent et tradant Leonardo Clementis alias Taßo et Zenobio eius fratri, ſcultoribus de Florentia, nouem inmagines et ſeu uultuſ antiquoſ peneſ dictoſ operarioſ exiſtenteſ, uidelicet: ſettem marmoreaſ et duoſ cereoſ (*sic*), ut ab dictis ſchultoribus readaptentur. ... Unde hodie hac preſenti ſupraſcripta die ſpectabiles operarij Opere palatii populi Florentij ſupraſcripti volentes parere preceptis ſupraſcriptis, ... et Arrigus Antonii, famulus prefatorum operariorum, eorum nominibus dedit et conſignauit ſupraſcriptas imagines et uultus antiquos ... dictis Leonardo et Zenobio, ſcultoribus *etc.* (*DOP. filza 18 fol. 43 a; Gaye.*) 82

1499 die XIIII menſis Decenbris. A Bartholomeo d' Agnolo legnaiuolo, chiamato Baccino, capomaeſtro della ſala et opera del palagio, fior. diecj larg. doro in oro per ſalario di meſj due, incominciatj addi 23 d' Ottobre e finitj addi 23 del preſente. . y 70. 83

— — — A Bartholomeo d' Agnolo, capomaeſtro della ſala, chiamato Baccino et di dicta opera (*sic*), y 62 ſol. 18 ſeruitolo ſopra la tauola et ſopra laliette a buon conto . . . . y 62 ſol. 18. (*DOP. filza 19 fol. 130 b.*) 84

1500 adi 27 d'Aprile. A Sandro de uetrj per aconciatura della fineſtra, cioe duna delle fineſtre di uetro del palagio de Signori, cioe della ſala de Signori ... y 4. 16. 85

— — — A Domenico di Giouannj delle tarſie per piu tarſie, date alla ſala inſino a tucto di 29 di Febbraio 1499 (*1500*) . . . . y 23. 18. 86

1500 die XXVIII menſis Aprilis. A Bartholomeo d' Agnolo, capomaeſtro di dicta Opera, lire cento uentiſej per ſuo lauoro, facto alla ſala, come apare al libro di dicto Giouanbatiſta proueditore . . . . y 126. 87

— *adj XIII di Gugno.* A Bartolino di Matheo legnaiuolo lire CXXXXIII, haute ſopra braccia 30 1/2 di ſpalliere, facte per luj alla ſala da di 4 di Marzo 1499 (*1500*) a tucto di 14 d' Aprile 1500 . . . . y 143. 88

— — — A maeſtro Lorenzo di Benuenuto della Volpaia, maeſtro doriuolj, lire LXXXXI; ebbe per parte dell oriuuolo, ha facto . . . . y 91. 89

— — — A Sandro de uetrj y XVI per piu fineſtre di uetro aconcie et rifacte in palagio de Signori, cioe la fineſtra della croce una in ſala de Signori diſopra uerſo la piaza, una nella ſala vechia del conſiglio, autj per inſino adj 30 d' Aprile 1500 . y 16. 90

1500 a dj XVI di Gugnio. A Bernardo di Marcho della Cecha legnaiuolo per reſto del ſuo credito . . . . y 53. 14. 6. 90a

— — — A Simone di Maſo del Pollaiuolo lire XXXII ſol. XII per reſto di ſuo credito . . . . y 32 ſol. 12. (*DOP. fol. 135—138.*) 91

— *die XVI menſis Junij.* Supraſcripti dignißimj operarij Opere palatij populi Florentinj ... deliberauerunt et deliberando declarauerunt eſpenſas omnium ferramentorum et etiam expenſas magiſterij noui orilogij cum uirgha ſiue filo traente uel, ut uulgo dicitur, tirante martellum, aut, ut uulgo dicitur, el battaglo, eſſe et mereri libras 1800 picc. in totum *etc.* 92

— *die XVII menſis Junij.* Supraſcripti dignißimj operarij etc. confirmauerunt Bartholomeum Angeli legnaiuolum in capomagiſtrum dicte Opere palatij et ſuper quibuſcumque aliis operibus pertinentibus dicte Opere et operariorum palatij etc. 93

— — — elegerunt et deputauerunt magiſtrum Laurentium Benuenuti de Volpaia, magiſtrum orologiorum, ad tenperandum et manutenendum ordinatum et tenperatum, ſonantem et andantem ordinatum orologium palatij populj Florentinj et Dominorum Florentinorum de die in diem, loco Caroli Marmochii *etc.* (Vgl. Reg. 2.) 94

1500 die XVII menſis Junij. declarauerunt ... Bartholomeum Angeli legnaiuolum, capudmagiſtrum Opere palatij, creditorem florenorum XXVI aurj lar. in auro et librarum centum octuaginta picc. pro duobus aliectis, factis ad reſidentiam magnificorum Dominorum Florentinorum in ſala magna conſilij, ad rationem flor. XIII in auro pro qualibet dictarum aliectarum et pro brachiiſ XII cornicionis, fregij et architrauis, factis in et ad dictam reſidentiam, ad rationem librarum XV picc. pro quolibet brachio; et hoc fecerunt prefatj operarij, quod de predictis habuerunt conſilium et longam examinationem cum pluribus magiſtris legnaiuolis, de predictis praticis et expertis, et in totum capiunt ad unam ſummam reductam flor. XXVI larg. in auro et libr. 180 picc. (*DOP. filza 19 fol. 61f; Gaye.*) 95

— — — A Antonio di Michele dipintore per ſua faticha di mectere doro al cornicione, fregio et architraue della reſidentia de Signori nella ſala grande, coe pezi 1400 doro a y 3 ſol. 10 per ogni centinaio di pezi . . . . y 49. 96

— — — A maeſtro Lorenzo di Benuenuto della Volpaia, maeſtro dell oriuolo, per parte di y 1800, debba hauere del nuouo oriuuolo . . . . y 224. 97

— — — A Filippo di Filippo dipintore, ſeruito ſopra la pictura dell altare. y 205.

— — — A Bartholomeo d'Agnolo, capomaeſtro dell Opera del palagio, per parte di lauoro, facto in ſull altare della nuoua ſala . . . . y 253. 98

— — — A Bartholomeo d' Agnolo, alias Baccino, capomaeſtro della ſala et di dicta Opera, fior. XXVI larg. doro in oro et lire centooctanta piccole per reſto di due aliette, facte al ſedere de magnifici et excelſi Signori nella ſala grande, et per reſto di braccia 12 di cornicione, fregio et architraue, factj in dicto ſedere, dichiarate in queſto a. c. 63, et perche in ſu dicto conto ne haueua autj altrj ſtanziamentj: in tutto . . . . y 362. (*DOP. filza 19 fol. 138—142.*) 99

— *die VIII menſis Julij.* Supradicti digniſſimi operarii Opere palatij populi Florentini ... deliberauerunt et caſſauerunt Bartholomeum Angeli legnaiuolum, capudmagiſtrum Opere palatii predicti, et Arrigum Antonii, famulum dicti officii, ipſoſque et quemlibet eorum remouerunt et priuauerunt ab eorum officiis exercentibus in et pro dicta opera *etc.* (*DOP. filza 20 fol. 4a.*) 100

— *die XIII d'Agoſto.* Maeſtro Lorenzo di Benuenuto della Volpaia lire ſej picc. per ſua faticha per hauere raconcio loriuolo uechio et per haueruj aconcio et facto ſonare piu uolte a mano et per una croce di ferro et per due ſtaffe di ferro et per raconciare la ruota del ferro uel ſubio *etc.* . . . . y 6. 101

— *addj XXII die Settenbre.* A Bernardino da Norcia e conpagni, figlj ouero portatorj, per portatatura del coro, era in caſa Piero de Medici, da Sancto Lorenzo in palagio, che furono faſci 16: in tutto . . . . y 2. 102

— *a di 30 di Dicenbre.* A Lorenzo di Benuenuto della Volpaia, maeſtro dell oruuolo (*sic*), lire quarantaſette, haute contanti da di 20 di Gugno 1500 a tutto di 31 d' Ottobre in piu uolte ſopra dicto oriuuolo nuouo . . . . y 147 sol. —. 103

— — — A Bartholomeo d'Agnolo, capomaeſtro della ſala et legnaiuolo (*sic*), lire quattrocento ſeſſantaſette per una facta per modello alla dicta Opera et per parte del coro, fa ſu nelle cappella de Signori, et aliette nella ſala grande et reſidentia della audientia de Signori, come apare al dicto giornale a. c. 9 . . . . y 467 sol. —. 104

1500 (1501) a di 25 di Gennaio. A Bartolomeo d'Agnolo, capomaeſtro della dicta Opera, lire ſettanta per parte ſopra el coro et reſidentia ouero cornicione della audientia de Signori . . . . y 70. 104a

— — — A maeſtro Lorenzo di Benuenuto della Volpaia, maeſtro doriuuolj, y 5 per parte ſopra loriuuolo a buon conto: in tutto . . . . . . y 5 sol. —. 105

— *a di 30 di Gennaio.* A Piero di Domenico di Lionardo legnaiuolo y XXI picc. per parte della ciſcranna (*sic*) et due predelle per laudientia de dicti operarij ... y 21. 106

1500 (1501) a di 30 di Gennaio. A maeſtro Lorenzo della Volpaia, maeſtro doriuuoli, y 3. 10 per far ſonare in mano (*sic*) loriuuolo del palagio de Signori, cioe da di 29 del preſente a tutto di 3 di Febraio proxime: in tutto . . . . y 3. 10. 107

— *a di 16 di Marzo.* A Bartholomeo di Lazero ottonaio al ponte uechio lire cinque ſol. XII per tre palle dottone per luſcio della ſaletta de Signori et per luſcio dell audientia de dicti operarj et per uno ſaliſcendro . . . . y 5 sol. 12. 108

1500 a di XXIIII di Marzo. A Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo, capomaeſtro, chiamato Baccino, lire quarantadue picc. per parte di ſuo credito ouero lauoro, facto alla dicta Opera et in palagio de Signori ſopra el coro et cornicione et reſidentia della audientia de Signorj . . . . y 42. 109

1501 a di dua d'Aprile. Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo lire octanta picc. ſopra il lauoro, alluj allogato, che ſa (*s'a*) affare alla preſtanza del graticolato, in tutto et per parte . . . . y 80. 110

— *a di 17 d'Aprile.* A Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo lire XXVIII picc. per parte di lauoro, facto alla dicta opera, cioe ſopra el coro della audientia et cappella de magnifici Signori . . . . y 28. (*DOP. filza 21 fol. 2b—14a.*) 111

— *die XXIII menſis Aprelis.* Conſiderato, qualiter dictus Bartholomeus Angeli, legnaiuolus et capudmagiſter dicte Opere palatij, fuit capſus et remotus ſine eius dolo et culpa, et prefatj operarij, quatenus inueſtigarent et perquirerent diligenter de fraudibus et erroribus quequam reſonabant in aures dictorum operariorum ... non inuenerunt cauſam ullam de dolo, videlicet inuenerunt et iuſtificati fuerunt, qualiter dictus Bartholomeus Angeli legnaiuolus et capudmagiſter ſenper fuerit et eſt vir bonuſ et integer fidej et leghalis et non tantum utiliſſimuſ quantum neceſſariſſimuſ pro utilitate et neceſſitate dicte Opere palatij, ... dictam deliberationem et partitum anullauerunt et caſſauerunt etc. (*DOP. filza 20 fol. 29a*). 112

— *a di XXVII d'Aprile.* A Bartholomeo d'Agnolo, capomaeſtro dell Opera del palagio, y LXX picc. per parte dellauoro facto et da farſj per dicto Bartholomeo alla preſtanza . . . . y 70. 113

1501 die XXII menſis Maij. Spectabiles et digniſſimj operarij Opere palatij populi Florentini ... attento, qualiter Bartholomeus Angeli, legnaiuolus et capudmagiſter Opere palatij predicti, ex conmiſſione prefatorum operariorum verbis fecit quatuor ſedes nouas et renectauit XV ſedes ueteres omnibus ſuis ſumptibus in audientia et cappella Dominorum palatij populi Florentini ad uſum cori, et conſiderantes equum eſſe eidem Bartholomeo de opera et laboribus ſuis ſatiſfacere, ... deliberauerunt et deliberando declarauerunt pretium cuiuſlibet ſedis ueteris pro dirictura et reactatione eße libras XVIII picc., quod capiunt in ſumma librarum 270; et pretium cuiuſlibet ex dictis quatuor ſedis (*sic*) noue factis (*sic*) ... eſſe florenos XII aurj larg. in auro, quod capiunt in ſumma florenos XXXXVIII in auro, et tantum haberi uoluerunt *etc.* (*DOP. filza 20 fol. 32b.*) 114

— *a di 23 di Magio.* A Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo, capomaeſtro di dicta Opera, lire dugento picc. per parte di piu lauori, fatti alla dicta Opera, cioe ſopra el coro, facto nella cappella de magnifici Signori, cornicione et reſidentia della audientia de prefatj magnifici Signori . . . . y 200. 115

— — — Dicto Bartholomeo y 80 picc. per parte di piu lauorj, factj alla dicta Opera, ſopra el dicto coro el (*e'l*) graticholato della preſtanza . . . . y 80. 116

— *a dj XII di Gugno.* A Bartholomeo alias Baccino, legnaiuolo et capomaeſtro di dicta Opera, y 477 picc. per reſto del coro, fece in la chappella della audientia della Signoria, et per braccia ... (*sic*) di cornicione, fatto alla reſidentia de dicti Signori in dicta audientia, a y ... (*sic*) el braccio et per la dicta reſidentia et per braccia ... (*sic*) di graticolato et armarj, facti alla preſtanza, cioe braccia ... (*sic*) a y ... (*sic*) el braccio, et per ognj altro lauoro, facto al tempo de preſentj operarij, excepto la tauola dell altare della ſala grande, come apare al libro di ... (*sic*),: ... in tutto per reſto . . . . y 477. 117

1501 a dj XII di Gugno. A maeſtro Lorenzo di Benuenuto della Volpaia y 100 per parte di ſuo credito, ha con la dicta Opera, per hauere facto loriuuolo del palagio . . . . y 100. 118

— *adj XII d'Agoſto.* Filippo di Guliano dipintore dello ſtudio fior. tre larghi di ſugello per una imagine di Noſtra Donna, conperorono dalluj per la loro audientia, et per reſto . . . . fior. 3 sugg. 119

— *adi X di Dicenbre.* A maeſtro Lorenzo di Benuenuto della Volpaia, maeſtro doriuuolj, y 4 per achonciatura del martello dello oriuuolo uechio a rintochare la canpana groſſa . . . . y 4. 120

— *adi XV di Dicenbre.* A Jacopo d'Andrea del Maza ſcharpellino lire 62 picc. per iſcarpellatura et factura della porticciuola del marmo bianco, meßa nella cappella de noſtrj magnifici Signori, che ua nell andito delle camere de prefatj magnifici Signori, a ragione di lire 4 el braccio, che ſono braccia XV 1/2 miſurata, come diße Salueſtro Nardi, proueditore di dicto uficio, per Pagno d'Antonio di Berto da Settignano ſanza la ſogla: in tutto . . . . y 62. 121

— *adi XXI di Dicenbre.* A Jacopo d'Andrea del Maza ſcharpellino y III ſol. VIII picc. per la ſogla della porticciuola del marmo biancho della cappella de Signori et per portatura di dicta ſogla et marmj et per ognj ſuo reſto di cio, che luj haueſſe hauere da dicto uficio: in tutto . . . . y 3. 8. 122

1501 (*1502*) *a di XXIIII di Gennaio.* A Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo, capomaeſtro della dicta Opera, fior. trenta larghi doro in oro per parte di lauoro, fa ſopra la tauola et ornamento di legname della cappella della ſala grande del conſiglio: in tutto . . . fior. 30 in oro. 122 a

— — — A maeſtro Lorenzo di Benuenuto della Volpaia, maeſtro delli oruuolj (*sic*), lira una per mectere la cigna alla campana großa di palagio per ſua faticha, che fu un opera a di 24 di Dicenbre 1501 . . . . y 1 sol. —. 123

1502 a di 3 di Gugno. A Bartholomeo d'Agnolo, capomaeſtro della dicta Opera, legnaiuolo, lire cento dua et ſol. V picc. per factura de deſchj della audientia de dicti operaj et piu lauoro, facto nell udientia della ſala grande del conſiglio et per piu lauorj, factj al palagio del Podeſta et Capitano di Firenze . . . . y 102 sol. 5. 124

— — — A Franceſco di Nicholo di Thomaſo dipintore lire uentocto per pezi 200 doro et per mectitura di dicto oro alla Noſtra Donna et ornamento daſſe nella audientia di dictj operaj: in tutto . . . . y 28 sol. —. (*DOP. filza 21 fol. 15a—28a.*) 125

1502 die 3 Junij. Spectabiles et digniſſimj operarij Opere palatij populi Florentini ... locauerunt et conceſſerunt Franciſco Nicholaj Thomaſij, pictori et magiſtro picture de Florentia et de populo Sancti Petri in Ghattolino, preſenti, in Operam mictendi et ad mictendum aurum in ornamento et ad ornamentum tabule cappelle ſiue altaris ſale noue magne conſilij, facto et factum per Bartholomeum Angeli legnaiuolum, capudmagiſtrum dicte Opere, pro eius pretio, quod declaratum fuit per operarios pro tenpore exiſtenſteſ et alioſ, ad quos pertinet ſecundum ordinamenta. 126

— *die X eiusdem.* Supradicti dignißimi operarij Opere palatij ... viſis relationibus et rapportis, coram eis factis tam in ſcriptis quam verbotenus per infraſcriptos magiſtros legnaiuolos praticoſ et expertoſ ad examinandum et iudicandum pretium et valorem ornamenti legnaminis cappelle ſiue altaris ſale magne conſilij maioris, ... deliberauerunt et declarauerunt, pretium et valorem dicti ornamenti legnaminis cappelle et altaris predicti eſſe et mererj flor. ducentoſ octuaginta largos in auro in totum ... Ac etiam declarauerunt, pretium et valorem brachiorum 42 de panchis, factis per dictum Bartholomeum cum balauſtris, tarſiis et nucis lignaminis (*sic*), exiſtentibus in ſala magna predicta ante altare Verginis et reſidentie Dominorum, ubi reſident doctores et X balie, eſſe libraſ XX pro quolibet brachio andante; quod

ſunt brachia 42 et capiunt in ſummam libras 504, et tot eidem Bartholomeo darj voluerunt etc. *Die Abschätzungskommission bestand aus:* Julianus Clemens et Ceruagius, Franciscus et Marchus, Filippus. 127

1502 die X Junij. Spectabiles et digniſſimi operarij Opere palatij populi Florentini ... audita fama et ingenij excellentia magiſtri Andree Nicholaj de Monte ad Sanctum Sauinum diſtrictuſ Florentini, ſcultorem et magiſtrum egregium et nobilem ſculture (*sic*), et viſo quodam modello, eiuſ manu pro parte facto, de Sancto Saluatore, et cognoſcenteſ, (*quod*) unam ymaginem dicti Sancti Saluatoris marmorj(*s*) albi magnam ad ſimilitudinem dicti Sancti Saluatoris bene quadraret in ſala magna conſilij populi Florentinj ſuper cornicione reſidentie magnificorum et excelſorum Dominorum et in medio dicti cornicionis ſuper capud, ubi reſidet magnificus Vexillifer Juſtitie, in memoria etterna diej Sancti Saluatoris, in qua die celebratur feſtiuitas eius, et propterea vigore ipſorum auctoritatis ... deliberauerunt et locauerunt atque commiſerunt et conceſſerunt dicto magiſtro Andree ymaginem dicti Sancti Saluatoris et ad faciendum eiuſ manu propria et non per alioſ dictam ymaginam (*sic*) marmoream albam ad ſimilitudinem dicti Sancti Saluatoriſ, et ſecundum et prout demonſtratur per modellum eiuſ manu factum, quo ad dictum Sanctum Saluatorem tenetur et non ad alias ymagineſ et ad alia ornamenta dicti modellj, ad quem modellum tantumodo dicti Sancti Saluatoriſ et ymaginiſ Sancti Saluatoriſ ſe retulerunt et referunt et ad laborandum et perficiendum bene et cum ſumma diligentia, uigilantia et perfectione eiuſ manibuſ propriiſ dictam ymaginem, et prout meretur et conuenitur et pretio, labore et mercede, quod declarabitur per illoſ quibus conceſſum fuerit per operarios palatij pro tenpore in officio exiſtenteſ; cum hac tamen conditione, quod ipſe preſtat fideiubſorem ydoneum de reſtituendo omnem ... ſummam denariorum et pecuniarum, quaſ ipſe reciperet et haberet pro dicta ymagine laboranda et conſtruenda, ſe et caſu quo ipſam non perficeret, declarantes, predictum opuſ fierj debeat per dictum magiſtrum Andream omnibus ſuiſ ſumptibuſ marmoriſ et aliiſ occurrentibus *etc.* (*DOP. filza 20, fol. 63b. vgl. Reg. 1.*) 128

— *a di X di Gugno.* A Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo, capomaeſtro dell Opera del palagio, y mille cento trenta noue ſol. XIIII per reſto di y 1960, che tucto lornamento et intaglo del legname della tauola dell altare della ſala grande tra manufactura, legname et ogni coſa, che tanto fu chiarito, come apare al libro delle deliberationj a. c. 63: in tutto . . . . y 1139 sol. 14. 129

— — — Alluj dicto lire cinquecento quattro per le panche co ballauſchj facte, doue ſeghono e doctorj e X nella ſala grande dinanzi alla Signoria, che tanto fu chiarito per dictj operai . . . . y 504 sol. —. 130

— — — Alluj dicto y X ſol. 10 per lornamento, facto alla Noſtra Donna della audientia di dicti operai . . . . y 10 sol. 10. 131

— — — Alluj dicto y XIII sol. X per opere XV a ſol. XVIII luna, aiutate alla dicta Opera, per fermare le panche della ſala grande: in tutto . . . . y 13 sol. 20. 132

— — — A maeſtro Andrea dal Monte a Sancto Sauino ſcultore fior. X larg. doro in oro per fare uno Sancto Saluadore di marmo biancho nella ſala grande del conſiglo ſopra el capo della reſidentia del Gonfaloniere, cioe per parte . . . . . . y 70 sol. —. (*DOP. filza 21 fol. 29b—30a.*) 133

— *die XVII menſis Junij.* Cum ſit, quod ſpectabiles operarij Opere palatij populi Florentinj ſecundum conſuetudinem locauerint magiſtro Andree Nicholaj de Monte Sancto Sauino ſcultorj ad faciendum ymaginem Sancti Saluatoris pro pretio declarando per illoſ, ad quoſ commiſerint, prout conſtat in hoc a. c. 63, et eidem ſtantiauerunt florenos 10 in auro pro incipiendo dictam ymaginem cum pacto, quod ipſe magiſter Andreaſ preſtaret fideiuſorem ydoneum pro faciendo dictam ymaginem uel ſaltem reſtituendo dictos florenos 10 in auro, unde hodie hac preſentj ſupraſcripta die volenſ dictuſ magiſter Andreaſ adinplere ... et tradere dictum fideiubſorem, Franciſcus Filippi del Pugleſe, ciuis Florentinuſ, precibus et mandatis dicti magiſtri Andree promiſit et fideiubſit et obligauit etc. (*DOP. filza 20 fol. 64b.*) 134

1502 die nona mensis Julii. A Lorenzo di Benuenuto della Volpaia y una et ſol. VIII per hauere ricto loriuuolo uechio nel maghazino di decta opera et per hauere raconcio el rintochatoio della canpana groſſa per inſino a di 18 di Gugno proxime paſſato . y 1 sol. 8. 135

— *adi XXI di Luglo.* A Coſimo di Piero legnaiuolo y XVIII per opre 20 a sol. 18 el di, data alla dicta Opera da di 16 di Gugno proxime paſſato a tucto di 20 del preſente per fornire le ſpalliere della ſala nuoua et gl uſcj de neceſſarij di dicta ſala: in tutto . y 18. 136

— — — A Luca di Piero legnaiuolo y XXII ſol. VII per opere 19½ a ſol. 16 el di, tra luj e l factore et per calzuoli 10 dintarſie per fornire le ſpalliere et uſci della ſala nuoua et per ſegatura di pancone di nocie et per dua palle per dicti uſci: in tutto . y 22 sol. 7. 137

— *a di XI d'Agoſto.* A Bartholomeo d'Agnolo, capomaeſtro dell Opera del palagio et legnaiuolo, lire cento nouanta picc. per la monta di braccia 16½ di panche, coperte di nocie, cornici, balauſchj, tarſie et predelle, facte per laudientia de magnifici Signori, doue ſeghono e venerabili collegi, a y XI sol. 10 el braccio andante: in tutto . . y 190. 138

— *a di 9 di Setteubre.* A Bartholomeo d'Agnolo, capomaeſtro dell Opera, y 17 ſol. 15 per factura di feneſtre 5 alla ſala del Poteſta et una nella torre di dicto ſalone, cioe 3 nuoue *etc.* . . . . y 17 sol. 15. 139

— *a di 24 di Dicenbre.* A Franceſco di Piero dell orto dipintore y. 6 per dipintura duno quadro ſopra luſcio della ſaletta de Signori et una feneſtra nella camera del Gonfaloniere a ſua ſpeſe da di 16 di Nouenbre proxime paſſato a tucto queſto preſente di: di tutto . . . . y. 6 sol. —. (*DOP. filza 21, fol. 33a—41a.*) 140

1502 (1503) die XV uenſis Jauuarij. Spectabiles et dignißimj operarij Opere palatij populi Florentini ... commiſerunt et conceſſerunt licentiam Bartholomeo Angelj et Juliano de San Gallo, legnaiuolis, faciendi ea que per magnificum Vexilliferum Juſtitie populi Florentini inpoſitum eſt eis circa cauallum et leoneſ exiſtenteſ penes feneſtram † cruciſ (*sic*) tondoſ et alia aconcimina manſionum domini Vexilliferi in palatio Dominorum, dumodo predicta laborentur per eoſ et eorum famuloſ et in eorum apotecis nec in palatio prefato. (*DOP. filza 20 fol. 84 b.*) 141

— *a di XVIIII di Gennaio.* A Bartholomeo d'Agnolo, capomaeſtro di decta Opera et legnaiuolo, lire octanta quattro picc. per parte di piu lauorj, facti et che ſi fanno alle ſtanze de giudici della ruota del palagio del Poteſta: in tutto . . . . . y 84 sol. —. 142

— *a dj XVI di Febraio.* Giuliano di Franceſco da San Ghallo, legnaiuolo et capomaeſtro ſopra la muraglia de gudici del conſiglio di guſtitia, fatta al palagio del Poteſta di Firenze et ſopra le nuoue ſtanze, ordinate et facte al magnifico Gonfaloniere di Guſtitia nel palagio de magnifici Signori, per ſua faticha et opera della ſua perſona fior. 30 larg. doro in oro per tucto el tempo, che dicto Guliano ſe (*s' è*) exercitato in decta opera da meſi 6 in qua et per ſuo reſto: in tutto . . . . fior. 30 in oro. 143

— — — A Bartholomeo d'Agnolo di Donato legnaiuolo, capomaeſtro di decta Opera et operai del palagio, fior. 30 larg. in oro per dicta cagione et in tutto et per tucto, come al dicto Guliano, cioe per ſua faticha et opera della ſua perſona per tucto el tenpo, che dicto Bartholomeo ſe exercitato nell opera de dictj operaj et dalloro conn eſſj et da meſj 6 in qua et per ſuo reſto: in tutto . . . . fior. 30 in oro. 143a

— *a di X di Marzo.* A Bartholomeo d'Agnolo, legnaiuolo et capomaeſtro di dicta opera, lire trecento ſexantuna den. 8 per dua geloſie, facte alla ſtanze del magnifico Gonfaloniere, uno armario grande, uno armario a uſo di predella, una credenziera con tarſie, ſette lectiere et tre carriuole in dicta ſtanza et per 4 deſchi grandi nella camera de giudici della ruota, uno ſcriptoio a cinque darezo nella ſala uechia del conſiglio et dua fineſtre nell audientia de Signorj et per ognj reſto fino a queſto ſupraſcripto di: in tutto . y 361 sol. — den 8. 144

— *a di XV di Marzo.* A Franceſco di Piero di Donato dipintore fior. cinquanta cinque lar. doro in oro per dipintura et ſpeſa et per la monta di tucto quello che luj poteſſe

adomandare per hauere dipinto la camera del magnifico Gonfaloniere in palagio de Signori et altroue in dicto palagio a ſue ſpeſe di garzonj, opere, pezi, colori et altro inſino a queſto preſente di, per ſuo reſto et per tucto quello che poteſſe adomandare . fior. 55 larg. in oro. 145

1503 a di X di Magio. A Giuliano di Franceſco da Sanghallo legnaiuolo per il cancello della ſala dalla fineſtra della croce in palagio fior. noue lar. doro in oro tra el coſto di decto cancello del legname, ferramentj, pionbj et ognj altra fornitura di legname et magiſterio: in tutto tra ognj coſa . . . . y 63 sol. —. 146

— — — A Franceſco di Piero di Donato dipintore fior XVIII larg. doro in oro per ſua faticha et opera di dipintura della camera, doue ſtaua el notario de Signori, che ognj e (*è*) per uſo del magnifico Gonfaloniere, et per ognj coſa che per conto della dipintura di decta camera poteſſe domandare: in tutto per reſto . . . . y 126. 147

— — — A Agnolo di Domenico di Donnino et Domenico di Marcho, dipintorj, per dipintura di piu figure di Noſtro Signore et di Noſtra Donna et daltrj ſantj, dipintj al palagio del Poteſta, et per ognj altra dipintura, facta in decto palagio ſino a queſto di primo, per ogni loro faticha: in tutto . . . . y 35. 148

— *a di 31 di Magio.* A Dauitte di Thomaſo di Currado (*del Ghirlandajo*) dipintore fior. X larg. doro in oro per la dipintura duno tondo di San Piero et San Pagolo per la camera del Gonfaloniere in palagio et per ſuo reſto: in tutto . . y 70. 149

— *a di 8 di Gugno.* A Domenico di Domenicho, maziere et dipintore, fior. octo larg. doro in oro per la dipintura dun Santo Thomaſo appoſtolo et un Santo Thomaſo d' Aquino in uno tondo per la camera del Gonfaloniere: in tutto . . . y 56. 150

— *adi 17 di Gugno.* A Giuliano da Sangallo y 21 ſol. 12 per opere 24, date alla decta Opera da di 2 di Magio 1503 a tutto di ſecondo, a ſol. 16 el di . . . . y 21 sol. 12.

— — — A Bartholomeo d'Agnolo, legnaiuolo et capomaeſtro dell Opera, y 154 per la reſidentia de giudici della ruota et per la ruota coperta di noce coll arme del popolo et per caße 6, appichate inſieme per i mazierj in palagio de Signori, ad ogni ſpeſa di decto Bartholomeo, cioe doue mangia la famiglia di palagio . . . . y 154. —. (*DOP. vol. 21 fol. 43a—55b.*) 151

In Dei nomine Amen. *Anno Domini M°CCCCCIII indictione 6 et di XVII menſis Junij.* Actum in populo Sancti Petrj Scheradij ciuitatis Florentie in audientia infraſcriptorum operariorum palatij adſtantibus quattuor ex quinque dictorum infraſcriptorum operariorum *etc.* (*sic*). Cum ſit, quod alias fuerit et ſit electus Bartholomeus Angelj alias Baccino legnaiuolo in capomagiſtrum Opere palatij populi Florentini ab operariis Opere palatii in officio iam exiſtentibus cum ſalario, emolumentis *etc.*, et volens vacare ab dicto officio, et in locum eius alius eligatur, ... prefatj operarij Opere palatij populi Florentini deliberauerunt et deliberando elegerunt in capudmagiſtrum et pro capomagiſtro Opere palatij predicte Julianus Franciſci de Sancto Ghallo legnaiuolum (*sic*) preſentem et in locum dicti Bartholomei in omnibus et per omnia et cum emolumentis, obligationibus etc. (*DOP. vol. 23 fol. 36a.*) 152

MDIII die XVI Decembris. Magnifici et exceſſi domini domini Priores et Vexillifer Juſtitie populi Florentinj ... deliberauerunt et deliberando mandauerunt spectabilibus uiris operariis Opere Sancte Marie Floris ciuitatis Flor., quatenus ... commodent eorum Dominationj omnia lignamina expedientia ad fulciendum et ſuſtinendum tectum tinelli aule, uulgo dicte la ſala del Papa, ſita in conuentu ſeu monaſterio Sancte Marie Nouelle de Florentia, illius qualitatis et quantitatis, et prout requiſitj fuerint ex eorum parte per Benedictum de Buchis ad id ab eis commiſſionem habentem et ad omnem eius ſimplicem requiſitionem; de quibus quidem lignaminibus retineatur computum per dictos operarios, ad hoc ut omni futuro tempore huiusmodi lignorum commodatio ſemper appareat *etc.* (*ASF. Del. de' Signori vol. 166 fol. 126b und (mit unwesentlichen Änderungen als »Copia«) in AOD. Del. fol. 73b; Vasari IV p. 43.*) 153

— *a di 31 di Dicenbre.* A Thomaſo di Pagolo Maſinj da Santo Donnino y 21 per portatura duno marmo dal porto aßigna (*a Signa*) a Firenze in caſa el Sanſouino ſcultore da di 18 di Gugno 1503 a tutto di 23 dottobre 1503 . . . . . y 21 sol. —. 154

MDIII a di 31 di Dicembre. Al Nuntiata dipintore y 1 ſol. 15 per dipintura della proſpectiua della fineſtra di ſaletta dal camino murale et dipinta a ochi, che rieſce nella corte del palagio dacordo co Michelagnolo araldo . . . . y 1 sol. 15. 155

— — — A Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo alias Baccino y 47 ſol. 29 per piu lauorj, facti in palagio de Signori et nella ſala del conſiglio et nel palagio del Poteſta: in tutto . . . . y 47 sol. 29. 156

— — — A Sandro di Giouannj de uetri y 33 ſol. 6 per dua fineſtre di uetro nella cancelleria delle riformagionj, facte di Settenbre 1503 . . . . y 33 sol. 6. (*DOP. vol. 21 fol. 58. 59.*) 157

1503 (1504) die VIII Jannarij. Item dicti Domini ... deliberauerunt precipi operariis Opere Sancte Marie Floris de Florentia, quatenus ... commodent eorum Dominationj infraſcripta lignamina expedientia ad conficiendum in ſala Pape de Florentia certum quid circa picturam fiendam per Leonardum de Vincio pro palatio dictorum Dominorum; et ſint dicta lignamina illius qualitatis, prout requiſiti fuerint ex eorum parte per Benedictum de Buchis ad id ab eis deputatum et ad omnem eius requiſitionem. Et de ipſis lignaminibus retineatur computum per ipſos operarios, ad hoc ut finita dicta pictura huiuſmodi commodatio legittime appareat: Que lignamina hec ſunt, videlicet: quattro piane: quattro correnti lunghi: dieci pezi dimpoſte da impanchare et qualche pezo di ſpranghe da fineſtre. (*ASF. Del. de Signori vol. 168 fol. 36; in AOD. Del. fol. 75a die »Copia«.*) 158

— *a di 28 di Febraio.* A Tomaſo di Stefano legnaiuolo y 63 ſol. 11 per fattura di 6 ſportelli alle fineſtre di teſta alla ſala del conſiglio uerſo Santo Piero Sceragio (*sic*) et per una fineſtra a ſuo legname dagl agiamenti della ſala del conſiglio et per braccia 28½ di panche, fatte per landito della ſala del conſiglio grande dirimpetto a Gonfalonierj, con tucti i loro fornimenti a ſol. 20 el braccio et 2 telaj della inpannata delle fineſtre della dicta ſala uerſo Santo Piero Scaregio (*sic*) . . . . y 63 sol. 11. 159

— — — A Romolo di Bernardo della camera dell arme y 13 ſol. 3 per piu tela, bullecte et naſtrj per inpannare piu fineſtre alla ſala del conſiglio et al palagio del Poteſta . . . . y 13 sol. 3. 160

— — — A Giouandomenico di Filippo cartolaio y 26 ſol. 10 per una liſima et quadernj 18 di fogli reali a ſol. 12 et ſol. 11 el quaderno, ebbe Lionardo da Vincio per fare el cartone alla ſala, et per quadratura et apianatura di decti fogli, come al giornale ſignato L a. c. 15: in tutto . . . . y 26 sol. 10. 161

— — — A Francesco et Pulinari del Garbo, ſpetiali, lire 40 ſol. 19 den. 9 per libbre 39 once 4 di cera biancha per inpannare fineſtre al palagio del Podeſtà et della ſala del conſiglio et per la fineſtra de frati et della ſala de Signori et tralle camere et a Dieci et altroue et trementina, biacha, ſpugna et altro et dato a Lionardo da Vincio . . . . y 40 sol. 19 den. 9. 162

— — — A Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo y 10 ſol. 3 per uno uſcio a ſuo legname, facto nella barberia de Signori, con tarſie di braccia 4½ et per dua palchettj, fattj a uno armario a dicta barberia, et piu bandelle a decto uſcio . . . . . y 10 sol. 3. 163

— — — A Meo del Fontana cartolaio y 4 ſol. 2 den. 8 per 8 quaderni di fogli reali, dati a Lionardo da Vinci per incartare fineſtre ſaluatiche a Santa Maria Nouella, doue dipingne el cartone, a ſol. 10 den. 4 el quaderno . . . . . y 4 sol. 2 den. 8. 164

— — — A Franceſco et Lorenzo Ruſpoli, linaiuoli, y XXI ſol. IIII den. 8 per braccia 8½ di tela per inpannare fineſtre in palagio de Signori et nella ſala del Papa per fare lopera, conmeſſa a Lionardo da Vincio, et per uno lenzuolo et 3 teli, dato a decto Lionardo per orlare el cartone . . . . y 21 sol. 4 den. 8. 165

— — — A Piero di Zanobi funaiuolo y 25 ſol. 9 den. 8 per pezi 70 daſſe dabeto per chiudere le fineſtre della ſala del Papa et per 100 bullecte dall anberchiare et auti el canapo, dati a Lionardo da Vinci per fare el ponte al detto cartone . y 25 sol. 9 den. 8. 166

1503 (1504) a di 28 di Febraio. A Benedecto di Lucha Buchi legnaiuolo y 212 ſol. 15 per ſej ſportegli, fatti nelle fineſtre della ſala del conſiglio, montorono y 38 ſol. 16, et per puntellare el tecto di Santa Maria Nouella y 29 et per fare el ponte con la ſchala et con tuctj glingej (*gl' ingegnj*) neceßarij et ſua apartenenza, fatto (*sic*) allionardo (*a Lionardo*) da Vinci nella ſala del Papa, per diſegnare el cartone et per factura di piu fineſtre in ſalecta de Signori et per 5 ſportegli alle panche nella ſala del conſiglio: in tutto . . . y 212 sol. 15. **167**

— — — A rede di Lorenzo Perj cartolaj y 11 ſol. 13 per piu libri, dati per conto della detta opera da di 15 di Settenbre 1503 a tutto di 24 del preſente . . y 11 sol. 13. **168**

— — — A Tano di Domenico legnaiuolo y 13 ſol. 11 den. 6 per piu legname, dato a Benedecto Buchi, per fare el ponte et la ſchala a Lionardo da Vinci . . . . y 13 sol. 11 den. 6. **169**

— — — A maeſtro Antonio di Giouannj muratore lire 16 ſol. 10 per opere 12 di maeſtro per hauere rachoncio tucti e tecti di Santa Maria Nouella, cioe della ſala, et per 9 embricj, conpero per decti tecti et per opere 11 di manouale, meſſe in decti tecti, et per fare uno uſcio della camera di Lionardo decto, che ua al decto cartone, a ſol. 18 el di lopera del maeſtro et ſol. 9 el di lopera del manouale: in tutto . . . . y 16 sol. 10. **170**

— — — A Simone Lonbardo manouale y 1 ſol. 7 per 3 opere lauorate alleuare e catenaccj della ſala del conſiglio . . . . y 1 sol. 7. **171**

— — — A Benedecto Tornaquinci y 3 ſol. 10 per uno legno dolmo di braccia 5 per fare uno ſubbio al ponte nella ſala del Papa a Lionardo da Vinci . . y 3 sol. 10. **172**

— — — A Lionardo di Ser Piero da Vinci dipintore y 140 per parte di ſua opera, come apare al decto giornale ſignato L. a. c. 34 . . . . y 140. (*DOP. vol. 21 fol. 59—61; Vasari IV p. 43f.; Gaye II. 88.*) **173**

1504 die XXVIIII Aprilis. Item dicti Domini ... deliberauerunt, quod precipiatur preſentibus ſpectabilibus viris operariis Opere Sancte Marie Floris de Florentia, quatenus commodent infraſcripta lignamina Benedicto de Buchis, legnaiuolo eiuſdem Dominationis, cauſa reactandi campanam magnam eorum palatij et pro eis rehabendis poſt dictam factam reaptationem *etc.* Que lignamina hec ſunt, vid.: duo pezi di bordoni di braccia 9½; duo pezi di bordoni di braccia 8; uno pianone per uno fulcone di braccia 8. (*ASF. Del. vol. 168 fol. 36b.*) **174**

1504 die IIII menſis Maii.

Am Rande: Pro Leonardo de Vincio.

Item dicti Domini ... deliberauerunt etc. (*sic*) infrascriptam deliberationem infra uulgari ſermone deſcriptam, videlicet:

Atteſo e magnifici et excelſi Signori Signori Priori di Liberta et Gonfaloniere di Giuſtitia del popolo Fiorentino, come hauendo piu meſi fa[1]) Lionardo di Ser Piero da Vinci, cittadino Fiorentino, tolto a dipignere uno quadro della ſala del conſiglio grande, et ſendoci di gia per detto Lionardo cominciata tal pictura in ſur un cartone, et hauendo etiam per tal cagione preſi fior. XXXV lar. doro in oro, et deſiderando e prefati magnifici Signori, che tale opera ſi conducha quanto piu preſto ſi puo al ſuo deſiderato fine, et che a detto Lionardo ſi paghi per tal conto di tempo in tempo qualche ſomma di denari: pero e prefati magnifici Signori ... deliberorono etc. (*sic*), che il detto Lionardo da Vinci debba hauere interamente finito di dipignere el detto cartone et rechatolo alla ſua intera perfectione per inſino a tutto el meſe di Febbraio proxime futuro di 1504 (*1505*), ogni exceptione et gauillatione rimoſſa; et che al detto Lionardo ſi dia et paghi fior. XV lar. doro in oro per ciaſcuno meſe a buon conto, intendendoſi cominciato el primo meſe addi XX del meſe d'Aprile

[1]) Wann Leonardo da Vinci die Ausführung des Freskos übernahm, wissen wir nicht; die betreffende Urkunde scheint zu fehlen; auch in den Büchern der Opera del Palazzo findet sich nichts. Da die Urkunde den Anfang der Malerei auf »più meſi fa« zurückdatirt und mit Rücksicht auf Reg. 153, so mögen November/Dezember 1503 die betreffenden Vereinbarungen getroffen worden sein.

proximo paſſato. Et in caſo, che el detto Lionardo non habbia fra detto tempo finito detto cartone, allora e prefati magnifici Signori lo poſſino conſtringere per qualunche modo opportuno alla intera reſtitutione di tutti quelli danari haueſſi hauutj per conto di tale opera inſino a detto di; et debba detto Lionardo quel tanto del cartone ſuſſi facto rilaſciarlo a detti magnifici Signori libero, et che fra detto tempo, che detto Lionardo ſi obligha hauere fornito il diſegnio di detto cartone. Et potrebbe eſſere, che a detto Lionardo uenißi bene cominciare a dipignere et colorire nel muro della ſala detta quella parte che lui haueßi diſegnata et fornita in detto cartone, pero ſono contenti, quando queſto achaggia, e prefati magnifici Signori darli quel salario ciaſcuno meſe che ſara conueniente per fare tale dipintura et quello di che dallora ſaranno daccordo con detto Lionardo. Et coſi ſpendendo detto Lionardo tempo in dipignere inſul muro detto, ſono cententi detti magnifici Signori prorogarli et allungharli el tempo ſopraſcripto, fra il quale detto Lionardo ſi obligha affornire il cartone in quel modo et in fine a quel termine che allora ſaranno daccordo dettj magnifici Signori et detto Lionardo. Et perche e (*e'*) potrebbe ancora eßere, che Lionardo fra queſto tempo, che lui ha preſo a fornire il cartone, non haueſſi occaſione di dipignere in detto muro, ma ſeguitaßi di finire tal cartone ſecondo lobligho ſopraſcripto, allora ſon contenti detti magnifici Signori non potere tal cartone coſi diſegnato et fornito alloghare a dipignere a uno altro ne alienarlo in alcuno modo da detto Lionardo ſanza expreſſo conſenſo ſuo, ma laſciare fornire tal dipintura a Lionardo detto, quando ſia in termine da poterlo fare et dargliene a dipignere in ſul muro, per quella ſubuentione ciaſcuno meſe che allora ſaranno dachordo, et che ſara conueniente: Queſto nondimeno ſempre dichiarato, che detti fior. XXXV lar. doro in oro, riceuuti per detto Lionardo, et tutto quello che per lo aduenire riſceuera, come di ſopra ſi dice, debba per contracto confeſſato hauere preſj et promettere pigliarli per lo aduenire per conto et prezo della detta pictura, a buon conto di quello che ſara dichiarato altra uolta pe detti magnifici Signori pe tempi exiſtenti il detto Lionardo douere riſceuere per prezo di detta pictura etc. (*sic*).

Qui Leonardus incontinenti conſtitutus in preſentia mei notarii infraſcripti et infraſcriptorum teſtium, audita et intellecta et eidem uerbo ad uerbum per me notarium infraſcriptum uulgariter lecta ſupraſcripta deliberatione et omnibus in ea contentis, et uolens teneri ad predicta et infraſcripta, ideo ſponte et ex certa ſcientia et omni meliori modo per ſe et ſuos heredes etc. (*sic*) fuit confeſſus etc. (*sic*) recepiße ſupraſcriptam quantitatem fior. XXXV lar. auri in auro; et promiſit etc. (*sic*) dictis magnificis Dominis ... et mihi eorum notario infraſcripto, ut ... omne id quod in futurum recipiet vigore ſupraſcripte deliberationis recipere occaſione et pro computo et modis et formis in ſupraſcripta deliberatione contentis, et inſuper etiam promiſit ... ad plenum executioni mandare omnia et ſingula alia in ſupraſcripta deliberatione contenta etc. ... Actum in palatio dictorum magnificorum Dominorum preſentibus Nicolao domini Bernardi de Machiauellis, cancellario dictorum Dominorum, et Marco Zatis Ser Joannis de Romena, ciue Florentino, teſtibus etc. (*ASF. Del. della Signoria vol. 168 fol. 40 b; Vasari IV p. 44; Giornale Storico degli Archivi Toscani II p. 137.*) 175

1504 die 30 menſis Junij. A Benedecto di Luca Buchi legnaiuolo y cento trentanoue ſol. XV per piu lauorj, facti da di II di Marzo 1503 (*1504*) a tutto di 29 di Gugno preſente, cioe per una caſſetta darcipreßo per il Gonfaloniere ... y 2. 15; et per uno uſcio, facto a Lionardo da Vinci; et per 1° uſcio, rifatto in campanile; et per 1° uſcio, facto alla camera de Signori; et per ſegatura di legname et per una caſſetta da tenere cialdonj et una predella per la porta di palagio et per una ſogla alla porta della ſala del conſiglio et per due caſſette darcipreßo per le ſtanze del prefato Gonfaloniere et per due cancelli al ballatoio et per uno uſcio, facto in canpanile, che ua in ballatoio; et uno telaio, facto all araldo; et un altro telaio, fatto al Gonfaloniere per mecteruj uno panno dipinto; et per uno palchetto alla ſchala, fatta dalla campana großa; et per el mectere et riporre della canpana et batteglo groſſo et per fare le caſſette a bilichi et per fare due caße, una di noce et una darcipreßo, per le ſtanze del Gonfaloniere et per uentitre facte in ballatoio et per uno caſtello di legname per inbianchare la logia del palagio et per ſegare 4 fineſtre della ſala del conſiglio grande dalla parte di dogana: in tutto . . . . y 339. 15. 176

1504 die 30 menſis Junij. A Giouannj di Landino fornaio y VII ſol. V per libre 88 di farina ſtacciata biancha, data a Lionardo da Vinci in dua uolte, et rinpaſtare el cartone: in tutto . . . . y 7 sol. 5. 177

— — — A Lucha di Simone funaiuolo y 15 ſol. 3 picc. per 157 enbrici a y 7 el centinaio, datj al palagio, et per la ſchala di dogana et per il tecto della ſala del Papa et per piu ghornate . . . (*sic*) et cancelli per la citerna et altre doccie per il palagio de di 29 di Febraio a tucto di 4 di Gugno 1504 . . . . y 15 sol. 13. 178

— — — Al Nuntiato d'Antonio di Domenico dipintore y 12 ſol. 10 per hauere dipinto in canpanile cinque di et per ochria et nero biancho Santo Giouannj et olio di lino ſeme: in tutto . . . . y 12 sol. 10. 179

— — — A Lionardo di Ser Piero da Vinci dipintore fior. 45 larg. doro in oro per ſua prouiſione di meſi tre ad ragione di fior. 15 larg. in oro el meſe, cominciati a di primo d'Aprile 1504 et finiti per tucto di 30 di Gugno 1504, pagati ſopra el cartone et dipintura a affare, come al decto giornale a. c. 47: in tutto . . . . y 315. 180

— *a di 30 dogoſto.* A Piero di Zanobi funaiuolo y quarantacinque ſol. XV per libre 60 di ferro a ſol. 1° den. 8 (*la*) libra et libre 16 dacciaio a ſol. 3 den. 8 la libra per raconciare la canpana großa et per piu fune et canapi per il ponte di Lionardo da Vinci et per piu auti et di piu ſorte: in tutto . . . . y 45 sol. 15. 181

— — — A Filippo d'Antonio fabro y XXI ſol. V den. IIII per anelle X di libre 25 per la ruota, doue ſattigne laqua in palagio, et per auti per confichare decte anelle et per biette di ferro per il carro di Lionardo da Vinci *etc.* . . y 21 sol. 5 den. 4. 182

— — — A Ser Piero Pinadoro ſpetiale y XI per olio di ſeme di lino, ocria fine nero, macinato et geſſo et ſpugna, auta dalluj per la detta opera da di 16 di Luglo paſſato a tucto di 29 del preſente . . . . y 11 sol. —. 183

— — — A Franceſco et Pulinarj, ſpetiali, y 10, ſono per libre 28 di biacha Alexandrina a ſol. 6 (*la*) libra et per libre 36 di bianchetta ſoda a ſol. 12 la libra et libre 2 di geſso, ebbe Lionardo da Vincio per dipignere, et per once 6 di cera biancha: el che Romolo (*portò*) per incerare una fineſtra di palagio della geloſia . . y 10 sol. —. 184

— — — A Franceſco di Bernardo battiloro y 119 per piu pezi doro fine, dato a dipintorj per la camera ouero audientia del Gonfaloniere: in tutto . . y 119. 185

— — — A Franceſco di Piero del Dito dipintore y 245 per parte di piu opere, (*fatte*) per luj et per ſuoj gharzonj, meßi (*sic*) nella camera del Gonfaloniere: tutto. . y 245. 186

— — — A maeſtro Lucha dal Borgo per piu speſe, fatte in piu corpi giometrici, cioe di giometria, donati alla Signoria: in tutto . . . . y 52 sol. 9. 187

— *a di XXXI menſis Octobris.* A Franceſco di Piero del Orto dipintore y octo picc., ſono per hauere dato el colore della pietra al primo merlato del canpanile infino a di 4 di Luglo 1504: in tutto . . . . y 8 sol. 8. 188

— — — A Franceſco di Bernardo battiloro y ſettantuna et ſol. IIII per reſto di pezi 5200 doro, dato alla decta Opera per dorare la cigna el (e '*l*) bronchone e la ghirlanda al ghighante et laudienzia del Gonfaloniere, ... a y 3 ſol. 10 el conto, et per fogli 12 di ſtagno per mectere doro el broncone di decto gigante . . . y 71 sol. 4. (*Vgl. Abt. A Reg. 32.*) 189

— — — A Franceſco di Piero dell Orto dipintore y VII ſol. X per hauere meßo doro el broncone del gigante et la cigna et la ghirlanda: in tutto . . . y 7 sol. 10. (*Vgl. Abt. A Reg. 32.*) 190

— — — A Martino di Matheo delle tarſie y 3 ſol. 10 per 6 calzuoli di tarſie, cioe 4 a ſol. 10 luno et 2 a ſol. 15 luno: in tutto . . . . y 3 ſol. 10. 191

— — — A Baſtiano di Domenico Ceninj orafo y XXIII per uno filo dottone con uentocto fogle di rame et per ſaldatura di decti fogle in ſu decto filo, ſaldato con lariento per el ghighante: in tutto . . . . y 23 ſol. —. (*Vgl. Abt. A Reg. 32.*) 192

1504 a di XXXI menſis Octobris. A Bartholomeo di Sandro cartolaio y VII per 14 quadronj di foglij reali Bologneſi per il cartone di Michelagnolo, come al decto giornale ſignato M. a. c. ... (*fehlt*): in tutto . . . . y 7 sol. —. 193

— — — A Bernardo di Saluadore cartolaio y V per opere $5^{1}/_{2}$ a mectere inſieme el cartone di Michelagnolo: in tutto . . . . y 5. 194

— — — A frati degl' Ingeſuati y 57 per dua fineſtre di uetro di braccia $5^{2}/_{3}$ a mandarla fatta (*sic*) nell udientia del Gonfaloniere . . . . y 57. 195

— — — A Lionardo di Ser Piero da Vinci dipintore lire 210 per ſua prouiſione di meſi dua, cioe di Gugno et Luglo 1504: in tutto . . . . y 210. 196

— — — A Franceſco di Piero dell Orto dipintore y 420 per ſuo reſto di ſuo magiſterio per hauere dipinto et meßo doro ludientia del Gonfaloniere: in tutto . . y 420. (*DOP. filza 21 fol. 62a—70a; Gaye; Vasari a. a. O.*) 197

— *a di 31 di Dicenbre.* A Bartholomeo di Saluadore del Fontana cartolaio per 3 quaderni di fogli, auti per fornire el cartone, che fa Michelagnolo dipintore, a ſol. 10 el quaderno: in tutto . . . . y 1 sol. 10. 198

— — — A Jacopo di Jacopo ſeghatore per ſegatura di dua trauj uechie per fare la capra el (*e 'l*) ponte a Michelagnolo dipintore; in tutto . . y 1 sol. 16. 199

— — — A Franceſco et Pulinari di Simone di Salamone del Garbo, ſpetiali, per libre X di cera biancha e ſpugne e trementine per incerare fineſtre et per il cartone di Michelagnolo et a Lionardo da Vinci per infino a tutto di 3 del preſente: in tutto . y 10 sol. 6. 200

— — — A rede di Marcho del Foreſe e compagni, merciaj, per piu bullecte et naſtrj, datj a Romolo della camera dell arme, per inpannare la fineſtra, doue lauora Lionardo da Vinci . . . . y 3 sol. 11. 8. 201

— — — A Piero d'Antonio, che inpaſta le carte, per opere 5 aiutare (*et*) inpaſtare el cartone, che fa Michelagnolo, a ſol. 9 el di: in tutto . . y 2 sol. 10. 202

— — — A Piero di Nicholao Tronbetto torniaio per uno guocho di ſchachi per uno ſchachierj, fatto in palagio . . . . y 2 sol. —. 203

— — — A Antonio di Jacopo e compagni, ſpetiali, per libre 5 di zanobia a ſol. 1.° den. 8 la libra et libre 44 di nero a ſol. 1.° den. 4 la libra et libra (*sic*) X di geßo e per uno catino di legno et per uernice et bolio et altre coſe per fare ſtucho per riſerrare e ſeſſi de laſtronj de ballatoio . . . . y 3 sol. 10. 204

— — — A ſpeſe minute, fatte per el cartone, fa Michelagnolo, et per lopere predecte da di 9 di Nouenbre proxime paſſato a tucto di 20 del preſente . y 14 sol. — den. 5. 205

1504 (1505) a di 28 di Febraio. Al Nuntiata (*sic*) dipintore per 4 ruote per fare el carro a Lionardo da Vinci ouero ponte . . . . y 7. 206

— — — A Guliano di Lapo ferraiuolo per libre 8 dauti (*aguti*) a ſol. 4. 8 la libra et per libre 93 di ferro, dato a Giouanni piffero per il ponte di Lionardo da Vinci a ſol. 1 den. 8 la libra . . . . y 10 ſol. 14. 207

— — — A Michelagnolo di Lodouico di Lionardo di Buonarrotj Simonj per ſua faticha a buon conto di dipignere el cartone, come al decto giornale a. c. 29 . y 280. 208

— — — A Giouanni d'Andrea piffero per hauer fatto fare el ponte a Lionardo da Vinci, come al decto giornale a. c. 30 . . . . y 79 sol. 11. (*DOP. filza 21 fol. 70b—75b.*) 209

1504 (1505) die XIIII Martii. Item dicti Domini . . . deliberauerunt, quod precipiatur operariis Opere Sancta Marie Floris, quatenus commodent ligna et aſſides, ex quibus confectus eſt pons, uel pro conficiendo ponte pro pictura Leonardi de Vincio, fienda in ſala magna conſilii, et de omnibus teneant computum et conficiant ſcripturas, adeo quod finita pictura predicta dictus pons, ligna et aſſides reponantur et reſtituantur ad dictam Operam. (*ASF. Del. vol. 169 fol. 25b.*) Durch diesen Ricordo wird ungefähr der Anfang der Ausführung des Kartons resp. der Freskomalerei bestimmt. 210

1505 a di 30 d'Aprile. A Giouannj di Lionardo calderaio per uno orciuolo di rame di libre 7 den. 3 uſato a ſol. 7 la libra per tenerui lolio di lino ſeme ad opera Lionardo da Vincio in ſul ponte . . . . y 2 sol. 9. 8. 211

— — — A Lorenzo di Marcho manouale per opere dun $1/2$ lauoro nella ſala del conſiglio alla pictura, fa Lionardo da Vinci, a ſol. 9 el di . . y 1 sol. 2. 6. 212

— — — A Franceſco di Meo manouale, decto Duccio, per opere 20, lauoro nella ſala del conſiglo et in ballatoio per inſino a tucto di 22 del preſente: che opere 4 ſono a ſol. 9 el di et opere 16 ſono a ſol. 10 el di . . . . y 11 sol. 16. 213

— — — A Betto di Lucha Buchi legnaiuolo per 1° tondo con tarſie et cornice, morte e foglamj con uno balauſchio et per ſpalliere, rifatte nella ſala del conſiglo, et per braccia 36 di panche, fatte per gl Ottanta, et per 3 armarij, fattj 1° all aguciuolo, 1° a ſegolino (*seggiolino*) et 1° a Biagio donzello, e per factura del tecto et feneſtra a canpanaj in canpanile et per 4 armarij, fattj nella munitione, et altre coſe . . . . y 216 sol. 1. 214

— — — A Franceſco Nucci per libre 204 di lino ſeme a y 18 el centinaio, dato all Opera per la pictura della ſala del conſiglio . . . . y 36 sol. 14. 4. 215

— — — A Franceſco et Pulinari del Garbo, ſpetiali, per libra una dolio di lino ſeme per ſagio per la pictura et per pece Grecha et per once 9 di cera biancha per incerare una fineſtra in camera del Gonfaloniere et una a Madonna . . . y — ſol. 19. 8. 216

— — — A Franceſco et Ser Piero Pinadoro, ſpetiali, per libre 260 di geßo da murare et per libre 89 once 8 di pece Grecha per la pictura a ſol. 3 la libra et per libre 343 di geſſo Volterrano a den. 5 la libra et libre 11 once 4 dolio di lino ſeme a ſol. 4 la libra et per libre 20 di biacha Alexandrina a ſol. 4 den. 8 la libra et per libre 2 once $10^1/_2$ di ſpugna Viniziana a ſol. 25 la libra; ebbe ogni coſa Lionardo da Vincio per decta pictura . . . . y 35 sol. 7. 7. 217

— — — A Lionardo di Ser Piero da Vinci, paghati per luj a Mariotto Ghalilei, camerlengo in dogana, per ghabella duno ſuo fardello di ſue ueſte, fatto uenire da Roma . . . . y 18. 9. 8. 218

— — — A rede di Lorenzo Perj cartolaj per 2 libri di fogli 96 luno, dati al camerlengo della camera dell arme per lopera del palagio, et per 3 quaderni dj foglj Bologneſi reali per la pictura, datj a Lionardo da Vinci, a ſol. 11 el quaderno . . y 3 sol. 16. 219

— — — A Raffaello d'Antonio di Biagio dipintore per opere 14, lauoro alla pittura di Lionardo da Vinci nella ſala del conſiglio, a ſol. 2 el di . . y 14 220

— — — A Lucha di Simone funaiuolo per cento tegholini et per uno catino di terra et una mezina per uſo di Lionardo da Vincio in ſul palchetto alla pictura . y 2 sol. 11. 221

— — — A Raffaello d'Antonio di Bugio (*sic Biagio*) dipintore per opere $4^3/_4$, lauoro alla pictura nella ſala del conſiglio, a ſol. 20 el di . . . . y 4 sol. 15. 222

— — — Alla pictura della ſala grande per piu colori et uaſelle, conperati a Lionardo da Vinci, et fior. 5 doro, paghati a Ferrando Spagnolo dipintore et a Thomaſo di Giouanni, che macina e colori, dati ſopra di (*da*) Giouanni piffero . . . y 59. 13 den. 2. 223

— — — A Matheo di Nuto fornaciaio per 1060 matonj a ſej facce per landito, che ua nella ſala nuoua . . . . y 22 sol. 6 den. —. 224

— — — A Filippo di Matheo ſegatore per ſegatura di piu legnj, ſeghatj per fare un paio di capre a Lionardo da Vinci . . . . y 1 sol. —. 225

— — — A Zanobi di Chichimentj (*sic Chimentj*) legnaiuolo per braccia $8^1/_2$ daße di mezo a ſol. 8 el braccio et per braccia $4^1/_2$ daße di noce a ſol. 15 el braccio per fare una tauola in ballatoio . . . . y 7 sol. 10. 226

— — — A Pietro di Zanobi funaiuolo per 1200 auti (*aguti*) di bargha per glarmarij et chutingnoli, dati a maeſtro Domenico, et per fune per le campane et per 40 pezi daße per il ponte a Lionardo da Vincio e per libre 26 dauti a ſol. 4. 8. la libra et per piu tozettj . . . . y 27 sol. 7 den. 8. 227

1505 a di 30 d' Aprile. A Benedecto di Lucha Buchi legnaiuolo ... per uno paio di capre a Lionardo da Vinci in ſul palchetto: in tutto . . . y 141 sol. 6. 228

— — — A Lionardo di Ser Piero da Vincio dipintore fior. 50 larg. per parte di ſua faticha per fare la pictura . . . . y 350. 229

1505 a di XXXI dogoſto (*sic*). A Ferrando Spagnuolo dipintore per dipignere con Lionardo da Vinci nella ſala del conſiglio fior. 5 larghi et a Tomaſo di Giouanni Maſinj, ſuo garzone, per macinare e colorj fior. 1 in oro . . . . . . y 42. 230

— — — A Giuliano di Mariotto, maeſtro di campana, per uno canpanulo di bronzo per la logia del ballatoio . . . . y 5. 5. 8. 231

— — — A Franceſco Nuti per libre 8 dolio di lino ſeme, ebbe Lionardo da Vinci per la pictura, a y 18 el centinaio . . . . y 1 sol. 8. 8. 232

— — — A Pulinarj ſpetiale per piu geßo et olio di noce et olio di lino ſeme et giallolino et nero et biacha et ſapone et fogli doro . . . . . . y 4 sol. —. 233

— — — A Piero di Zanobi funaiuolo per 1200 auti di bargha, auti dallui per piu luoghi in palagio, et per libbre 20 dautj di piu ragione et per 3 panchoncelli dabeto, auti per mectere ſuuj el cartone di Michelagnolo in ballatoio, et per 6 pezzi daße dabeto pel diluuio et per braccia 14 di corda rinforzata per la geloſia della diſpenſa et altre coſe per in palagio: in tutto . . . . y 14 sol. 9. 234

— *a di 31 doctobre.* A Franceſco et Lorenzo Ruſpoli, linaiuoli, per braccia 6 di tela di renza fine per fare gli ſportelli inpannati nella audientia del Gonfaloniere a ſol. 35 el braccio et per braccia 7 di tela per le fineſtre della ſala del Gonfaloniere di ſotto a ſol. 11 el braccio et per braccio 27 di tela großa per fare ſpalliere al ponte di Lionardo da Vinci nella ſala del conſiglio a ſol. 12 la canna: in tutto . . . . . . y 19 sol. —. 235

— — — A Pulinarj Simone del Gharbo ſpetiale per once 11 dolio di noce, dato a Lionardo da Vinci, a ſol. 1 loncia et per once 10 di biacha et per libre 4 once 6 di cera biancha per incerare le dicte fineſtre inpannate et per libre 60 di geßo da murare: in tutto . . . . y 5 sol. 14. 236

— *die 31 Decenbris.* A Lorenzo del Faina et a Thomaſo di Giouannj, dipintorj, per colorj et macinatura di colorj: in tutto . . . . y 65 sol. 4. 8. 237

— — — A Giuſeppo legnaiuolo per factura duno uſcio alla corte della ſala del Papa . . . . y 1 sol. 11. (*DOP. filza 21 fol. 76 b—84 b; Gaye etc.*) [1] 238

1507 die XXXI Octobris. Item dicti Domini *etc.* habentes notitiam, qualiter Laurentius Luce de Vulparia (*sic*), magiſter orologij palatij eorum Dominationis, habet in eius apotecha quoddam orilogium imperfectum, mouens tempus et curſus planetarum et aliorum celeſtium ſignorum, mirabilis artificij et pulcritudinis, quod dictus Laurentius ob eius paupertatem perficere non poteſt, niſi ſibi de aliquo ſuffragio uel ſubſidio prouideatur; et volentes fauere uirtutj ipſius Laurentii et tale orilogium perfici in ornamentum palatij eorum excelſe Dominationis et prebere dicto Laurentio aliquod conueniens ſubſidium, prout decet, ad hoc ut poſſit perficere tale opus, propterea ... deliberauerunt etc. (*sic*), quod tam preſentes quam futurj officiales bonorum rebellium Piſanorum et eorum camerarij uel prouiſores ... teneantur et debeant ... quolibet anno proxime futuro, et donec dictum orologium perficiatur, ſoluere et cum offertu paghare dicto Laurentio florenos quinquaginta lar. auri in auro ad rationem cuiuſlibet annj, ſoluendo ſemper quolibet menſe ratam contingentem, videlicet florenos quattuor lar. auri in auro y unam ſol. 3 den. 4 picc. pro menſe *etc. etc.*; declarantes inſuper, dictum Laurentium teneri et obligatum eße ad preſtandum operas ſuas pro perfectione dicti orologij

[1]) Mit dem Jahre 1506 hörte die Malerei in der Sala del Consiglio Grande auf. Lionardo hatte bereits die Ausführung a fresco begonnen; Michelagniolo war über den Karton nicht hinausgekommen. Auf die Korrespondenz der Signoria in bezug auf beide Künstler (ungenau und lückenhaft von Gaye II verzeichnet) gehe ich hier nicht weiter ein.

quotienſcumque dicti officiales incipient ſoluere eidem quantitates predictas *etc.* (*ASF. Del. vol. 171 fol. 97 b.*) In einer derartigen Deliberation tritt der milde und humane Charakter des Gonfaloniers Peter Soderini und seiner Verwaltung zutage. 239

1512. 12—20. XII. Piacque a questo governo nuovo di guastare la sala del Consiglio maggiore, cioe el legniame e tante belle cose, ch'erano fatte con tanta grande spesa, e tante belle spalliere; e murorono certe camerette per soldati e feciono una entrata dal sale: la qual cosa dolse a tutto Firenze *etc.* (*L. Landucci Diario ad. ann. und ad 20. X. 1513.*) 240

1512 (1513) a di 26 di Febraio. A Ridolfo del Grillandaio dipintore per hauere dipinto la tauoluccia degl operai . . . . y 1. 241

1512 (1513) a di cinque di Marzo. A Ridolfo di Domenico del Grillandaio per conto di pittura et mettere doro per parte y XXVIII picc. al giornale azurro a. c. 2 . . . . y 28 sol. 4. 242

— — — A Baccio d'Agnolo per parte del choro nuouo di chappella et per ſua prouiſione ordinaria, hauuto per tutto Gennaio . . . . y 140 sol. 20. 243

1513 a di 30 Aprilis. A Franceſco di Chappello legnaiuolo lire 8 ſol. 12 picc. per braccia 43 daße di $\frac{0}{3}$ (*terzo*) dalbero, leuo Rinieri Lotti; diße per armare intorno le fighure, dipinte nella ſala grande della guardia di mano di Lionardo da Vinci, per difenderle, che le non ſieno guaſte, a ſol. 4 il braccio . . . . y 8. 12. 15. (*DOP. filza 25 fol. 24. Von 1506 bis 1512 fehlen die Filze.*) 244

— *addj XXI di Maggio.* A Ridolfo del Glilandaio (*sic*) y 1 ſol. 8 picc., per tanti aſſengnio avere ſpeſj in acconciare la giuſtitia, che (*ch' è*) meſſa in camera del Gonfaloniere, et dipigniere el cornicione de la cortina de Gonfaloniere. (*DOP. vol. 26 fol. 9 a.*) 245

— *die XX menſis Nouembris.* A Ridolfo del Grillandaio per la camera del capitano de fanti, che lui ci fa dipignere a Poggino dipintore . . . . . y 14. 246

1513 (1514) die 9 menſis Januarij. A Ridolfo del Grillandaio dipintore per parte (*sic*) . . . . y 175. 247

1514 (1515) die XX menſis Januarij. A Ridolfo del Grillandaio per parte della pittura, fatta nella cappella de Signorj, ... y 70. Der Künstler erhält unter diesem Datum im ganzen achtmal je 70 lire piccole als Teilzahlung auf seine Malerei nella cappella del palazo, per commiſſione del magnifico Lorenzo de Medici. (*DOP. filza 25 fol. 10 ff.*) 248

— *addj XXVI di Gieunaio.* A Ridolfo del Grilandaio dipintore y 200 19. 9 picc. ... per reſto de la dipintura de la capela de Signori, facta a ongni ſue ſpeſe di fattura, horo e colorj, la quale fu ſtimata fior. 280 doro, i qualj pagaro(*no*) . . . y 200. 19. 9. 249

1515 addi III di Nouenbre. A ſpeſe di muraglia, facta ala ſala del Papa per la venuta di Noſtro Signore papa Leone, per le ſomme pagate in tutto . . . . y 99. 4. 250

— — — A picture, facte ala ſala del Papa in palchj e altrj luoghi per la venuta di papa Leone . . . . y 98. 251

— — — A picture, facte per lonoranza del papa . . . . . . y 105. 252

— — — A picture, facte per la uenuta di Noſtro Signore, y 210 picc., pagate a Ridolfo del Grilandaio e Andrea del Fornaio, dipintorj, per la cappella di Santa Maria Nouella nelle ſtanze del papa . . y 210. (*DOP. filza 26 fol. 54. 97. 98.*) 253

1529 (1530) die 31 Januarij. A ſpeſe, fatte nell audientia de magnifici Signori, a mettere el nome di Gieſu ſopra la porta, ua in cappella, y 237. 7 per marmj, opere di ſcarpellinj, oro per doratura dicto nome . . . . y 237. 7. 254

— — — A Baccio d'Agnolo, noſtro capomaeſtro, fior. 28 per ſua prouiſione di meſi 7, cominciati a di primo di Gennaio *1528 (1529)* et finitj per tutto Luglio 1529 . . y 196. Baccio d'Agnolo erhält in dieser Stellung noch eine Reihe ähnlicher Zahlungen bis 1532. 255

1532 a di 29 Maij. A rede di Archangiolo di Jacopo dipintore y 14 picc., ſono per dipintura duna cortina, dipinſe dicto Archangiolo per laltare della ſala del conſiglio . . y 14. 256

1532 die 27 Octobris. A Bartholomeo di Michelagnolo Bandinelli ſcultore y 261. 16, haute da di 5 di Giugno 1532 a di 26 d' Ottobre di decto anno per il gigante . . . . y 281. 16. 257

— — — A Domenicho di Polo intagliatore y 105 picc., ſono per una plaſma intagliata con uno Hercole per il ſuggello del palazo . . . . y 105. (*DOP. vol. 25 fol. 26—28f.; Vasari VI 141f.; Manni Sigilli antichi I p. 38*). Demgemäß ist Thode Michelangelo V p. 289 zu berichtigen. 258

D. RICORDI ARTISTICI VON 1530—1564[1]).

1530 die XX Octobris. Benuenuto Io: Celinj Florentino magiſtro impreſſorj zecche S. D. N. Pape flor. ſex de juliis X pro floreno pro eius prouiſione unius menſis hodie incepti. Der Künstler erhält regelmäßig Monat für Monat seine Provision bis Februar 1534. Vom 3. III. 1534 (*st. c. fol. 212 b*) erfolgen Mandate an andere, z. B. an Bernardus Bononiensis, Thoma Perusinus, lapidum prouisores et stamparum (siue cudium) sculptores. (*ASR. Mandate ad ann.*) 1

— *die XXI Octobris.* Magistro Pierino architectorj arcis Sancti Angelj flor. sex pro eius prouiſione unius menſis. Ebensoviel erhält magr. Angelus carpentarius arcis Sancti Angelj. (*ASR. Mandate ad ann.*) 2

— *die XXIIII Octobris.* Dom. Francisco Angeli cappellano Sanctissimi Domini Nostri Pape flor. 100 de juliis X pro floreno ad bonum computum ad effectum emendj telas et alia neceſſaria pro armaturis et ſuffulturis pannorum auro et ſerico figuratorum pro ornamento cappelle et palatij Smi. D. N. Pape. (*ASR. Mandate ad ann.*) 3

— *die VI Decembris.* Soluj faciatis Rev.mo Domino Domino Nicolao archiepiscopo Capuano ducatos 400 auri de camera de juliis x pro quolibet ducato pro reſtitutione totidem, quos ipse archiepiscopus ſub die 22 menſis Nouembris proxime preteriti ex commiſſione prefati Sanctissimi Domini Nostri ſoluit strenuis viris Johanni Puttenberger da Chur capitano et Germanis cuſtodie pedeſtris Sanctitatis Sue pro expenſis per eos factis in acceſſu ad expeditionem Bracchianam et ad Oſtiam. (*ASR. Mandate ad ann.*) 4

A di VIII di Marzo 1531. A maeſtro Ghasparre de Gallo orefice ▽ (*scudi*) C piccoli, per ordine di N. S. a conto della factura del regno et altrj lauorj, factj per S. S.ta. Hebbe contj . . . . ▽ 100. Für diese Mitra empfängt Gasparre noch weitere Zahlungen: 21. IV.; 14. VI.; 27. VII.; 18. IX.; 6. XI. 1531[2]). 5

MDXXXII die VII Junii. Committimus, quod ... solui et numerarj faciatis magiſtro Benuenuto de la Volpaya layco Florentino, curatorj aqueductus Beluederis et ſupraſtanti fontis platee Sancti Petri de Urbe, ducatos viginti quattuor aurj de camera de juliis X pro quolibet duc. pro eius prouiſione et mercede sex menſium, kal. Januarij proxime preteritj inceptorum et ultima preſentis menſis finiendorum, ratione quattuor ducatorum pro quolibet menſe iuxta tenorem motus proprij Sanctitatis Sue *etc.* (*ASR. Mandate ad ann.*) 6

[1]) Aus päpstlichen Registerbänden, Mandate, Tesoreria Segreta, Dataria usw. Die Mehrzahl dieser Bände befindet sich im *ASR.*, wo sie bereits von Lanciani (Scavi), von Bertolotti (Atti e memorie delle R. Dep. di stor. patr. per le Prov. dell' Emilia 1878. III p. 1 p. 175 ff., doch mit vielen Fehlern in den Daten) u. a. durchgesehen und excerpirt worden sind (vgl. Steinmann Sixtinawerk S. 759 ff.). Die Michelagniolo betreffenden Notizen hat noch einmal Kallab (nicht ohne Fehler) zusammengestellt (in Wiener Kunstg. Anzeigen 1904 S. 10 ff.; er irrt auch mit der Annahme, daß diese Ricordi mir entgangen wären). Dazu kommen die Vermerke aus Bänden des *AVat.*, *BVat.* und *AFP.*

[2]) *BVat.* lat. Nr. 10599—10605. 7 Bände libri exitus ed introitus der päpstlichen Datarie, die eine Zeitlang verschwunden waren, jüngst wieder zum Vorschein gekommen und von Padre Ehrle für die Vaticana angekauft worden sind.

1533 die XXVII Maij. Mandat an das Bankhaus Lanfredini: soluatis et numeretis Angelo quondam Leonis hebreo de Urbe duc. decem auri de camera de juliis X pro quolibet ducato pro ſtrena ſeu donatiuo pro eo, quia quoddam caput leonis cum annulo ad adamantem de electro siue brunso, alias ex ordine fe: re: Leonis X fabricatum et tempore euerſionis Urbis (*a. 1527 beim Sacco*) in Tyberim proiectum, ex piſcando reperiit et reſtituit; quos ſic ſolutos etc. (*sic*). Datum Rome in edibus Nostris. (*ASR. Mandate ad ann.*) 7

A di VII di Septembre 1534. A messer Io: Conſilion, maeſtro dj Cappella ſecreta di N. S.re, ▽ 30 picc. per mandato del S. protonothario Carneſechi per parte di ſua prouiſione .... ▽ 30. (So noch oft.) (*BVat.*) 8

1534. 1. X. Magistro Jacopo Giallo pictori duc. quatraginta auri *etc.* ad computum pretii et mercedis picture armorum et inſignium fe: re: Clementis Pape VII. pro celebrandis funeralibus et exequiis *etc.* (*ASR. Mandate ad ann.*) 9

1535 die 28 Julij. Mandat über 300 scutos domino Jacopo Meleghino, commiſſario fabrice palatij, per eum exponendos in fabrica que fiat a Sancto Marco ad Aram Celj. (*ASR. Mandate ad ann.*) 10

Über messer Jacopo di Tommaso Meleghino aus Ferrara vgl. Vasari in den Vite Peruzzis, Antonios da San Gallo e Vignolas, ferner Ronchini (atti e memorie di Parma e Modena IV p. 125 f.), endlich Cittadella (doc. ed illustr. risg. la storia art. Ferrarese 1868 p. 270 f.); dazu bieten die Urkunden der Fabbrica und des römischen Staatsarchives mehrfache Ergänzungen. Meleghinos Geburtsjahr ist unbekannt. Er war wohl ziemlich gleichaltrig mit Papst Paul III. (geb. 1468), den er auch um wenige Tage überlebte. Er entstammte einer vornehmen Familie Ferraras, hatte eine gelehrte Bildung genossen und sich von Anfang an mit den bildenden Künsten, besonders mit der Architektur, beschäftigt. Auf Reisen hatte er dann Gelegenheit gehabt, die wichtigsten und bedeutendsten Bauschöpfungen innerhalb wie außerhalb Italiens zu sehen und zu studiren. In einer Relation vom 26. VIII. 1525 heißt Meleghino homo del Rev.mo Cardinale Farnese, homo molto experto in architettura, ... per haver visto lui di grandissime fabriche si in Italia come fora di Italia. Besonders die Monumente Roms kannte er, und seine Unterweisungen in der Beziehung rühmte Francisco de Hollanda. Unter Baldassarre Peruzzi, dem ersten Architekten am St. Peter im Zeitalter Clemens' VII. (gest. 6. I. 1536 st. c.), mit dem er zuletzt intim verkehrte, und dessen theoretische Schriften, Vasari zufolge, teilweise in seine Hände gelangt waren, scheint er dann auch praktisch Architektur betrieben zu haben. Somit gehörte er nicht eigentlich zu den zünftigen Architekten, wie Antonio da San Gallo, der deshalb auch etwas geringschätzig auf ihn herabsah; aber er war ein gebildeter und kenntnisreicher Mann, von leichter Auffassung, anstellig, liebenswürdig und diensteifrig, dessen Urteil, namentlich in theoretischen und fortifikatorischen Fragen geschätzt und auch regelmäßig eingeholt wurde, kein so arger Dilettant, wie die von Befangenheit eingegebenen Äußerungen seiner Zeitgenossen, Nebenbuhler und Kollegen, Vasaris und Antonios da Sangallo, ihn hinstellen; sonst hätte er nicht so viele Jahre hindurch eine maßgebende öffentliche Rolle in Rom spielen können. Daß er ein Geistlicher, speziell Kaplan des Kardinales von Ferrara gewesen sei (Milanesi Sans. IV 607), ist falsch. In einem Patente des Kard. Guido Ascanio Sforza an Meleghino vom 20. VI. 1539 (*A Vat. Div. Cameralium libri vol. 99 fol. 241 a*) heißt er: Spectabilis vir Jacobus Meleghinus, *laycus* Ferrariensis, miles Sti. Petri, S.mi D. N. familiaris, quem dudum architectorem Nostrum ad assistendum restaurationi noue ciuitatis Nostre Tuſculani conſtructionique et munitioni murorum dicte ciuitatis deputaveramus *etc.* Er selbst nennt sich in einer Bittschrift vom 15. IX. 1545 an den Herzog von Parma »persona laica«. Seine Gattin Angola (Angiola) Leonarda Fini wird urkundlich am 30. XII. 1529 erwähnt; und von ihr scheint er Kinder gehabt zu haben, denn seinen Erben in Rom, wo Meleghino ein Haus (im Borgo) besessen, wird im März des Jahres 1550 der Restbetrag seines Gehaltes ausgezahlt. Von Anfang an erscheint er im Dienste der Farnesen: In jener Urkunde vom 15. IX. 1545 sagt er »essere io servitore di questa felicissima casa hormai di anni 25«. So wäre er, wenn die Wendung wörtlich zu nehmen ist, a. 1520 bei ihnen eingetreten, was wohl stimmt. A. 1525 und 1526

war er tesoriere des Kardinales Alessandro; und mit dem Momente, wo dieser sein Gönner als Paul III. den päpstlichen Stuhl bestiegen, beginnt seine öffentliche Tätigkeit. Der Papst bestellte ihn zunächst zum Aufseher der Sammlungen des Belvedere (als einer der Nachfolger Benvenutos della Volpaia). Am 17. Juni 1535 (*AFP.*) erscheint er zum ersten Male als computista della fabbrica di San Pietro und behält dieses Amt bei, als er, laut Breve Pauls III., vom 1. VII. 1538 an zum architetto della fabbrica ernannt worden war neben Antonio da San Gallo, der allmählich erster Architekt von St. Peter geworden war, (ernannt dazu laut Breve Pauls III. am 14. I. 1538), und neben Michelagniolo, der dem geschickten Manne wohlwollte. Wenigstens empfing Meleghino mehrfach für den Meister Zahlungen, als dieser in der Sixtina und Paolina malte. Seit 1535 war Meleghino auch Commissario der päpstlichen Bauten am und im Vatikanischen Palaste, bei San Giovanni in Laterano, bei Araceli, des Palazzo Farnese, vor allem auch bei den Befestigungsarbeiten der Stadt sowie sonst noch innerhalb und außerhalb Roms. Zuletzt nahm er eine allgemeine Vertrauensstellung ein, gleichsam als Faktotum und Beirat Pauls III. in allen seinen baulichen und dekorativen Angelegenheiten; das ergeben wenigstens die päpstlichen Urkunden zur Genüge. Am 18. oder richtiger nach dem 17. November 1549 ist er gestorben. Pro heredibus q. d. Jacobi Meleghini nostri computiſte et architecti. Vobis etc. (*sic*) soluatis heredibus quondam domini Jacobi Meleghini nostri computiſte et architecti et pro eis Rev. D. Domino Julio de Grandis episcopo Anglonensi ▽ decem et octo pro prouisione XVII dierum mensis Nouembris proxime preteritj ante eius obitum deseruitorum; que ▽ 18. 70 per vos etc. (*sic*). Data die XII Martij 1550 . . . . ▽ 18. 70. (*AFP. Mandate ad ann.*) 11

1535 die 30 Decembris. Et piu ▽ cento a maeſtro Baltaſarre de Siena architectore, quali porto messer Jacobo Meleghino per ordine de N. S.re, ut in mandato .... ▽ 100. (*BVat.*) Die meisten Zahlungen an B. Peruzzi finden sich im *AFP.* 12

1536 die 14 Jannarij. ▽ ducento, cioe cento a maeſtro Angelo racamatore a conto de lauori, che fa per ſagramenti, che fa in la camera di N. S.re, et cento a maeſtro Thobia orefice (*da Camerino*) a conto de la factura del calece doro, ha facto per uſo de N. S.re, ut in mandato .... ▽ 200. Weitere Zahlungen erfolgen für Meister Angelo am *18. IV. 1536:* ▽ 100; für Meister Tobia und den Kelch am *20. II. 1536:* ▽ 300. (*BVat.*) 13

1536—1542. Gehaltszahlungen von ▽ 50 monatlich an Michelagniolo Buonarrotj für seine Malerei in der Sixtinischen Kapelle (J. Gericht), die in regelmäßiger Monotonie und doch nicht ohne Lücken in den Büchern der Dataria vermerkt erscheinen, während sonstige Ausgaben für diesen Zweck sich in den Mandaten und in den Spese der Tesoreria Segreta finden. Die erste dieser Art ist von: *1536 die 21 Februarii:* ▽ trecento a maeſtro Michelangelo pictore a conto de la pictura in la capella de Sixto .... ▽ 300. Danach notire ich mit gleichem oder wenig verändertem Wortlaute: *Die prima Septembris 1537:* ▽ 200 in oro a messer Jacobo Meleghino per dare a maeſtro Michelangelo, pictore de la cappella de Sixto, per sua prouiſione de Magio, Gunio, Julio et Auguſto prox.e paſſati. — *2 Jenaro 1538:* ▽ 200 für September bis Dezember 1537. — *23. III. 1538:* ▽ 100 pro Januar, Februar 1538. — *Die ultima di Septembre 1538:* ▽ trecento quaranta uno baj. 70 a messer Michelagelo Bonarottj, che pegne la cappella de Sixto, per sua prouiſione a roſcione (*ragione*) de cinquanta el meſe; et ſonno meſi ſette, cio(*e*) Marzo, Aprile, Magio, Giunio, Julio, Augoſto, proxime paſſati, et per el preſente meſe de 7bre; quali porto messer Jacobo Meleghino per ordine de N. S.re .... ▽ 350 b. 70. — *29. III. 1539:* ▽ 250 pro Oktober 1538 bis Februar 1539. — *27. VIII. 1539:* ▽ 300 pro März bis August 1539. — *25. XI. 1539:* ▽ 100 pro September, Oktober 1539. — *6. I. 1540:* ▽ 100 pro November, Dezember 1539. — *20. III. 1540:* ▽ 100 ohne Angabe, wohl pro Januar, Februar 1540. — *26. V. 1540:* ▽ 100 pro März, April 1540. — *11. VII. 1540:* ▽ 100 pro Mai, Juni. — *18. VIII. 1540:* ▽ 100 pro Juli, August. — *16. X. 1540:* ▽ 100 pro September, Oktober. — *20. XII. 1540:* ▽ 100 pro November, Dezember 1540. — *1. III. 1541:* ▽ 100 pro Januar, Februar 1541. — *1. IV. 1541:* ▽ 100 pro März, April. — *13. VI. 1541:* ▽ 100 pro Mai, Juni. — *Die prima Auguſti 1541:* a messer Jacobo Meleghino ▽ cento doro per dare a Michelagelo, che pigne la cappella de Sixto; sonno per ſua prouiſione del

paſſato et preſente meſi .... ▽ 100. — *Nov.* (*ohne Tag*) *1541:* ▽ 100 pro September, Oktober 1541. — *1. I. 1542:* ▽ 100 pro November, Dezember 1541. — *1. III. 1542:* ▽ 100 pro Januar, Februar 1542. — *April* (*s. die*) *1542:* ▽ 100 pro März, April 1542. — Über die weiteren Zahlungen *vgl. Reg. 157. 170. 276. 277.* (*BVat.*) 14

1536 die 24 Martij. ▽ ducento dece per ducati ducento de camera, dati a maestro Benuenuto (*Cellini*) orefice a conto de tauole per l' officio miniato, ut in cedula .. ▽ 210. Weitere Zahlungen erfolgen; 10. u. 20. IV. je 50 Duc. vid. Reg. 19. (*BVat.*) 15

— *die 13 Aprile.* ▽ cento a messer Heronymo Bolognino per prezo de uno tapeto al Carrino per la tauola de N. S., ut in mandato . . . ▽ 100. (*BVat.*) 16

— *die 20 Aprile.* ▽ dece a messer Heronymo Aueraldo, per tanti per lui ſpeſi in miniatura del officiolo . . . . ▽ 10. (*BVat.*) 17

— *2 Maii.* ▽ cinquecento seſſanta a messer Heronymo Bolognini mercante per prezo de cinque tappeti grandi et tre mezani, ut in mand.º . . ▽ 560. (*BVat.*) 18

— *die 8 Junij.* ▽ ducentouinti a maestro Benuenuto orefice Fiorentino per reſto de la factura de tauolecta de libro, N. S. ha donato la (*al*) Imperatore, ut in mandato . . . . ▽ 220. (*BVat.*) 19

— *die 17 Junij.* ▽ mille ſettecento a messer Antonio Mendez, mercante Portogeſe, per prezo de XI anelle, cioe cinque diamanti et ſej rubini, uenduti a N. S.re, ut in mand.º. . . . . ▽ 1700. (*BVat.*) 20

— *die 18 Agoſto.* Et piu ▽ seicento trentacinque a maestro Francesco de Valentino Romano, orefece, per argenti et lauori diuerſi, dati et facti a N. S.re per ordine del S.or Pierloisi . . . . ▽ 635. (*BVat.*) 21

1536 die VIII Septembris. Duc. sexcentum aurj in auro de camera de mandato dicti sub die VII huius domino Michaelangelo Bonarotj sculptori et pictori et pro eo domino Jacopo Melenghino familiarj Domini Nostri eiusdem nomine recipienti ad computum illius salarij seu prouiſionis super emolumentis paſſus Placentie sibi aſſignatj et reducti ad ▽ 615 bol. —. (*ASR. libri introitus et exitus ad ann.*) Über den Passo del Po bei Piacenza, den Paul III. am 1. IX. 1535 Michelagniolo verliehen, vgl. Frey Briefe an Ma. S. 341 f.; Steinmann Sixtina S. 744 f. 22

Die ultima Nouembris 1536. ▽ cinquecento quaranta ſette lire 26, pagati per diuerſe polize del Meleghino, comiſſario generale de la fabrica de N. S.re, come al libro de decta fabrica apare . . . . ▽ 547 b. 26. (*BVat.*) Weitere und zwar recht erhebliche Akontozahlungen ergingen an Meleghino *1536. 31. XII.:* ▽ 477 b. 21. — *1537. 28. II.:* ▽ 405 b. 91. — *1537. 29. IV.:* ▽ 578 b. 77. — *1537. 29. VI.:* ▽ 513 b. 81. — *1537. 30. IX.:* ▽ 494 b. 61½. — *31. X.; 29. XI.; 31. XII. 1537:* ▽ 484 b. 46½; ▽ 481 b. 71½; ▽ 600 b. 98. — *1538. 31. I.; 28. II.; 25. III.:* ▽ 503 b. 63½; ▽ 482 b. 64; ▽ 500; usw. (vgl. Reg. 60). (*BVat.*) 23

Die 14 Decembre 1536. ▽ ducento in ducati 190 doro Portogeſi per indorare li candelieri, facti per lui per ſeruire al altare de S. Petro, a maſtro Francesco de Valentino orefece per ordine de N. S.re . . . ▽ 200. Für den gleichen Zweck *1536. 30. XII.:* ▽ 100. — *1537. 25. II.:* ▽ 100 a bon conto de la fabrica de quatro candelieri grandi per uſo de la ſacriſtia de N. S.re. — *1537. 10. IV.:* ▽ 100. — *1537. 21. V.:* ▽ 95 per reſto et integro pagamento de factura de candelieri grandi, facti per la capella magiure de N. S.re. (*BVat.*) 24

1537. 16 Januarij. 25 duc. magistro Bartholomeo de Bruſino muratori et sociis pro deuaſtatione arcus iuxta palatium Sancti Marcj de Urbe permanentis. (*ASR. Mandate ad ann.*) 25

— *die 26 Aprilis.* Magnifico mio domino Syluestro Monte Acuto ciuitatum Parme et Placentie theſaurario tenore preſentium committimus et mandamus, quod de iſtarum theſaurariarum pecuniis ad cameram Apoſtolicam ſpectantibus ſoluatis et numeretis magistro Michelangelo Bonarotj sculptori et pictorj peregregio duc. quinquaginta auri de cam. de

jul. X pro duc. pro eius ordinato assignamento super concessione passus Padi Placentie pro primo menſe, de quo non fuerat sibi satisfactum iuxta formam breuis super huiusmodi concessione *etc.* (*ASR. Mandate ad ann. Steinmann Sixtina p. 768*). 26

1537 die 15 Junij. ▽ uinti a Raphaelo Biondo per ordine de N. S.. . . . ▽ 20. (*BVat.*) 27

— *die 28 Junij.* ▽ cinquecento uenti uno bol. 10 a Thimaſſo (*sic*) Caualcanti et compagni, Fiorentini, mercanti in Roma, per pagamento de tappeti, facti uenire de leuante per ordine de S. Sta . . . . ▽ 521 bl. 10. (*BVat.*) 28

1538 die 12 Jenaro. ▽ octanta ſei a maſtro Santi Ferraro per parte de una caſa ruinata in la piaza Farneſia . . . . ▽ 86. (*BVat.*) 29

— — — Et piu ▽ ducento nouanta octo a maſtro Io: Antonio da Bergamo scalpellino per megloramenti de una caſa ruinata per dilatare la piaza Farneſia . . . . ▽ 298. (*BVat.*) 30

— *et piu a di 25 Jenaro.* ▽ uinti bl. 20 doro in oro, reſtituti a Pietro Abel per una compoſitione tuden (?), che non hebbe loco . . . . . ▽ 20 bl. 50. (*BVat.*) 31

— *et piu die prima Februarij.* ▽ trecento a maestro Francesco orefece Romano a bon conto per comparare argento per finire el ſettimo candelabro . . . . . . ▽ 300. *1539. 20. V.* ▽ 100 a bon conto del ſeptimo candelieri per la sacriſtia de N. S. (*BVat.*) 32

— *et piu die 12 Februarij.* ▽ cento cinquanta a maestro Io: Pietro orefece a bon conto de argento et factura de tre candelieri per la sacriſtia de N. S. ▽ 150. (*BVat.*) 33

— *die ultima Februarij.* ▽ cinquecento doro in oro a messer Lorenzo Chiſi per pagamento de la caſſecta de criſtallo, corniciato dargento per (*il*) Corpo Domini . . ▽ 500. (*BVat.*) 34

— *die 23 Martij.* ▽ cinquanta doro in oro a maestro Leone da Rezzo, scultore de medaglie de S. Sta . . . . ▽ 50. (*BVat.*) 35

— *et piu die 14 Septembre.* ▽ ducento a maestro Io: Petro orefice per reſto et ultimo pagamento de tre para de canelieri (*sic*) per la cappella de S. Sta ▽ 200. (*BVat.*) 36

— *die 17 Octobre.* ▽ cento quaranta doro in oro a maestro Thobia orefice et bl. 70 per reſto doro et manifactura de la coppa doro et coperchio, ha facta per uſo de N. S.^{r} . . . . ▽ 140 bl. 70. (*BVat.*) 37

— *die 4 di Nouembre.* ▽ cinquecento doro in oro al R.^{mo} Cardinale de Napoii per reparare el palazzo de Monte Cauallo, doue N. S. ua la ſtate ▽ 500. (*BVat.*) 38

— *die 10 Nouembre.* ▽ nouecento doro in oro a messer Francesco Fromenti mercante in Roma per prezo de uno diamante, quale N. S. ha donato alo Illmo Sr Octauio Farneſio, prefecto de Roma, ſuo nepote . . . . ▽ 900. (*BVat.*) 39

— *die 21 di Nouembre.* ▽ cento doro in oro a messer Paolo Serraglio, per tanti lui ha pagati a maestro Gaſparre orefece per una catena doro per donare al Illmo Sr Octauio Farneſio, prefecto de Roma . . . . ▽ 100. (*BVat.*) 40

— *die 29 detto.* ▽ cento uinti noue doro in oro et bl. 50 a messer Perſo, saluaroba de N. S., per pagare una cintura doro, che Illmo Sr Octauio ha donata a Madama (*Margarete, Tochter Karls V. und Witwe des ermordeten Herzogs Alessandro von Florenz*), ſua conſorte . . . . ▽ 129 bl. 50. (*BVat.*) 41

— — — Et piu al prefato Perſo ▽ cento octanta ſette de moneta per pagare maestro Vincentio Souarello de lauori doro, ſmalti et altre coſe, Illmo Sr Octauio ha donate a Madama, ſua conſorte . . . . ▽ 187. (*BVat.*) 42

— *et piu die ultima di Nouembre.* ▽ duimilia doro in oro a messer Paolo Serraglio a bon conto de drappi, dati per fare paramenti de la camera de la Illma Madama Margareta, et per reſto de Illmo S.^{re} Octauio et sui seruitori, per uigore de uno mandato de

di VI de 9bre 1538 de ∇ 2500 per conto predicto . . . . ∇ 2000. computata cedula Heronymi Sauli de ∇ 500. (*BVat.*) Am *17. XII. 1538* werden noch 500 ∇ a conto de drappi bezahlt. 43

1538 a di 24 Decembre. ∇ ottanta doro in oro a messer Perſo, saluaroba de N. S., per pagare dui zafiri, legati cole arme de S. S.ta . . . . ∇ 80. 44

— *a di 30* —. ∇ duimilia settecento cinquanta a messer Heronymo Beltrame, mercante in Roma, per prezo de uno gioiello a N. S., nel quale e (*è*) uno diamante, uno robino et una perla . . . . ∇ 2750. (*BVat.*) 45

1539 a di 10 di Genaro. Magnifici messer Julio et Lorenzo Strozzi, piacciaui pagare alla ſpeſa extraordinaria della fabrica noua del palazzo Apoſtolico ∇ ſedece et per la detta a maeſtro Giouanni da Como, mercante de tauole in Roma, per lo pretio de docento tauole di abbetto, comprate da lui per serrare le ferrate, che traverſano la cappella di Siſto, doue depinge messer Michelangelo, per cauſa del muro della detta cappella, doue è la porta, che ſe buta in terra per diſfarlo . . . . ∇ 16 bol. —

Jacomo Meleghino commißario delle fabriche di Nostro Signore.

Io Giouane da Como confeso auere rezeputo lli ſopra dite denari, cioue ſchudi sedize . . ∇ 16. (*Arch. Sta Ma. Nuova di Firenze Eredità Galli Tassi carte degl' Ulivieri.*) 46

Et piu 16 Gennaro 1539. ∇ quatrocento ſettantacinque doro in oro a meſſer Perſo, saluaroba de N. S., per pagare dui perle groſſe de 20 carati et altre gioie a maestro Raphaelo orefice . . . . ∇ 475. (*BVat.*) 47

— — — Et piu ∇ trentacinque in moneta a maestro Io: Pietro Coruello orefece per reſto de factura de piu lauori in ſacriſtia de N. S. . . ∇ 35. (*BVat.*) 48

— *et piu 18 di Gennaro.* ∇ cento nouanta doro in oro a Octauiano del Tignoſo, mercante in campo de Fiore, per uno rubino in tauola, legato, quale ha conſignato a messer Perſo saluaroba de N. S. . . . . ∇ 190. (*BVat.*) 49

— — — Et piu ∇ mille doro in oro a messer Julio de Baſi, maestro de caſa de Ill.ma Madama, conſorte de Ill.mo S.r Octauio Farneſio, a conto de ſpeſa de uiuere de la prefata Ill.ma Madama . . . . ∇ 1000. (*BVat.*) 50

— *et piu die ultima di Gennaro.* A maestro Antonio Blado stampatore per stampatura de quatro bolle del concilio et contra re de Anglia . . . ∇ 32. (*BVat.*) 51

— *et piu die 28 di Febraro.* ∇ quaranta per dare al stampatore, che ha stampato (*il*) libro del R.mo Cardinale de Inghilterra contra la hereſia del re, quale porto messer Bartholomeo maestro de caſa del R.mo prefato . . . . ∇ 40. (*BVat.*) 52

— *et piu die 5 di Marzo.* ∇ mille ducento doro in oro a maestro Valerio Vicentino intagliatore de criſtalli a conto de una croce et candelieri, venduti a N. S.r . . . . ∇ 1200. 53

— — — Et piu al prefato maestro Vicentino per dicta cauſa ∇ octocento doro in oro . . . . ∇ 800. (*BVat.*) 54

— *die 21 di Aprile.* ∇ cento doro al caſtellano de Tuſculano per la fabrica de la rocha . . . . ∇ 100. (*BVat.*) 55

— *et piu die ultima di Maio.* ∇ cinquecento a iul. 10 per ∇ (*scudo*) a messer Heronimo — per pagamento de una ſua caſa demolita per fare una strada da lo palatio Farneſio in Campo de Fiore . . . . ∇ 500. (*BVat.*) 56

— *die 6 di Giugno.* ∇ ducento quatro a Nicolo Niculuzzo de Ferrara per colori, dati per uſo de la pictura de la cappella de Sixto . . . ∇ 204 (*BVat.*) 57

— *14. VI.* Domino Jacopo Meleghino commißario fabricarum Sacrj Palatij Apoſtolici ducatos 1200 ad computum fabricarum eiusdem palatij. (*ASR. Mandate ad ann.*) [1]). 58

[1]) Die regelmäßig gebuchten Gehaltsanweisungen an Meleghino notire ich nicht weiter. Auch in usu fabrice palatii facte et fiende werden ihm in den nächsten Jahren bedeutende

1539 die 17 Junij. ∇ centouinti doro in oro per dece monete Portogeſe per indorarare el ſettimo candelieri per la cappella de N. S. a maſtro Francesco Romano orefici (*sic*). . . . . ∇ 120. (*BVat.*) 59

— *2. VIII.* Domino Jacopo Meleghino fabricarum Sacri Palatij Apoſtolicj comiſſario pro ſua ordinaria prouiſione menſis Julii proxime preteritj ∇ auri de camera decem de jul. X pro duc. (*ASR. Mandate ad. ann. Vgl. Reg. 23.*)[1]) 60

— *et piu die 26 di Septembre.* ∇ ducento uinti ſette et bl. $87^1/_2$ a maestro Francesco Ro(*mano*), orefece de N. S., per integro pagamento de argento et manifactura del ſettimo candelieri, ſe adopera, quando N. S. celebra . . . . . ∇ 227 bl. 87. (*BVat.*) 61

— *die 17 di Ottobre.* ∇ trentaſei doro in oro a messer Io: Cimin goieliero per tanti, lui ha pagati per oro, per indorare la croce noua pontificale. . . ∇ 36. (*BVat.*) 62

— *die 28* —. ∇ ſettanta dui per la manifactura de la croce pontificale a maestro Francesco orefece Romano . . . . ∇ 72. (*BVat.*) 63

Die 29 di Ottobre 1539. ∇ dudici doro in oro a Perſo saluarobba de N. S. per indorare el turribolo piccolo per uſo de S. S. . . . . ∇ 12. (*BVat.*) 64

— *et piu die 8 di Nouembre.* ∇ seſanta doro in oro a maestro Io: Cymino per pretio de uno zaphiro, comprato et dato a N. S. . . . . . . ∇ 60. Dieser Goldschmied hatte dem Papste häufig Edelsteine, besonders Rubine und Saphire, zu verschiedenen Preisen verkauft, namentlich auch solche, die an neuernannte Kardinäle vergeben wurden. (*BVat.*) 65

— — — Et piu ∇ trenta octo de moneta a maestro Mano orefece per argento et factura del thuribolo per uſo de N. S. et legatura de dui zaphyri . . . ∇ 38. Auch für das Turibolo sind noch weitere Zahlungen erfolgt. (*BVat.*) 66

— — — E piu ∇ centoſedeci a messer Ludouico Torres per perle menute et mezane per freſi del piouiale, nouamente facto, ... ∇ 116. (*BVat.*) 67

Die 11 Jenaro 1540. ∇ ducento quarantacinque doro in oro per prezo de ſette zaphyri, legati et conſignati a Perſo saluaroba de N. S. . . . . . . ∇ 245. (*BVat.*) 68

— — — Et piu ∇ ſeicento doro in oro a messer Bernardino de la Croce per spendere in camera de S. Sta . . . ∇ 600. (*BVat.*) Noch mehrere Zahlungen dieser Art begegnen z. B. *1540. 30. IX.*: ∇ 600. 69

— *die ultima* —. ∇ ſeicento doro in oro alo Illmo Sr Octauio Farneſio, prefecto de Roma, per spendere in suo piacere queſto carleuale . . . . . ∇ 600. (*BVat.*) *1540. 16. X.* weist ihm der Papst ∇ 1500 an. 70

— *et piu die 11 di Marzo.* ∇ centocinquantaſette de moneta a messer Baptista Puccino per prezo de certe perle da racamare, compare (*comperate*) da lui per uſo de N. S. et conſignate a messer Perſo saluaroba de S. S.^{a} . . . . . ∇ 157. (*BVat.*) 71

— *et piu die 15 di Magio.* ∇ cinquanta de moneta a messer Jacobo Meleghino per pagare a quello fa la cance (*calce*) in Tiuoli per la fabrica, quale deuera rendere ala prima paga dela prouiſione, N. S. li aſſignara . . . . ∇ 50. (*BVat.*) 72

— *die ultima di Septembre.* ∇ settecento octanta doro in oro a maestro Valerio Vicentino orefece per prezo duno tabernaculo de criſtallo con argento et oro et sua manifactura, conſignato al R.^{mo} ſacriſta de N. S. . . . . . . ∇ 780. (*BVat.*) 73

Summen behufs Verwendung resp. Verrechnung ausgezahlt. So 1539. 3. VII: 425 Duc. — 1539. 3. IX.: 1500 Duc. — 1539. 15. XII: 1000 Duc. — 1540. 2. VIII., 3. IX., 3. XI., 6. XII.; 1541. 3. I., 1. II.; 1542. 28. VIII.: je 500 Duc. — 1544. 24. I.: 41630 duc. lire $41^3/_4$: per la fabbrica e reparazione del Palazzo Apostolico usw. usw., vgl. Reg. 23. (*ASR. Mandate und Archivio Camerale ad ann.*)

[1]) Siehe die vorstehende Anmerkung.

Et piu die lune prima di Nouembre 1540. ▽ duimilia ducento trenta doro in oro a messer Paolo Serraglia[1]) a bon conto de pallij XII con oro, quatro roßi, quatro paonazi et quatro bianchi et ſei da brochato, che ha da fare per San Pietro per ordine de S. S.ta . . ▽ 2230. (*BVat.*) 74

1540. 3. XI. Et piu ▽ diece bol. cinquanta, pagati a Lucerta hortolano di Belueder' per pagar' la prouiſione delli ſalariati di Belueder' per lo meſe di 8bre (*Ottobre*) proxime paſſato . . . . ▽ 10 bol. 50. (*ASR.*) 75

— — — Et piu ▽ quatordeci bol. ſettanta, pagati al prefato Lucerta per pagar' diuerſe opere poſte da lui a lauorar' nelli giardini di Belueder', come appare nel mandato . . . . ▽ 14 bol. 70. (*ASR.*) 76

— — — Et piu deue dar' ▽ nouantedoi d' oro in oro, pagatj queſto di alli cantori della cappella di S. S.ta per loro ſolite regaglie della feſte della creatione et coronatione di S. Beatitudine; ſonno di moneta ▽ nouantaſei bol. ſeßanta . . ▽ 96 bol. 60. 76a

— — *et piu adi 5.* ▽ cento in oro, pagati per commißione di S. S.ta ad una perſona ſecreta per la ſua prouiſione del preſente meſe . . . ▽ 105 bl. —. (*ASR.*) 77

— — — Et piu ▽ undeci, pagati a messer Pier Giov: guardarobba per pagar' una cathena doro per metter' alla croce de diamanti, donata a Madama . . ▽ 11 bol. —. (*ASR.*) 78

— — *et piu a di 20.* ▽ otto a monna Laura muſica per ſua prouiſione del preſente meſe . . . . ▽ 8 bl. —.[2]) 79

— — *et piu a di 23.* ▽ dodeci, pagatj a maeſtro Ottauiano pittore a buon conto del fregio, che depinge tra le maſcar' (*maschere*) del cortile delle ſtatue di Belueder' . . . . ▽ 12 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 80

— *et piu die prima Decembre.* ▽ dece doro in oro et bol. 50 a messer Io: Cimino per pagamento de uno rubino per mettere in la corona de robini de la Ill.ma Victoria Farneſia . . . . ▽ 10 bl. 80 (*sic*). (*BVat.*) 81

1540 a di 2 Decembre. ▽ quatro, pagati ad Urbino pittor', ſeruitore di Michelangelo[3]), per ſua prouiſione di Nouembre proximo paßato . . . ▽ 4. (*ASR. Tes. Seg.*) 82

[1]) *1541 Mai* (*s. die*) empfängt dieser Florentiner aus der Familie Serragli ▽ 5525 per robe date in ſeruitio de N. S. et ſeruitori de S. S.ta in diuerſe uolte, come per mandati da di 29 de Marzo 1539 sino di 15 Marzo 1541 in ſette mandati appare. (*BVat.*)

[2]) *ASR.* Tesoreria segreta ad ann. Diese Dame, die Sänger und Musiker der päpstlichen Kappelle sowie die Mitglieder und Familiaren des Hofstaates Pauls III. erhalten in regelmäßigen Intervallen ihre Monatsgagen. Desgleichen finden sich zahlreiche Vermerke über Auslagen und Aufwendungen, die der ortolano des Belvedere, Lucerta, für diesen gemacht; meist kleine Posten, wie z. B. per diuerſe opere, poſte a lauorar' nelli horti et ſtrade di Belueder' (1540. 27. XI.); per pagar' ſome 35 de ſpine per refar' le fratte (1540. 11. XII.); per pagar le corde et chiodi per ligar' le spalliere di Belueder' (1541. 12. I.); per refar' le fratte della via, che va alla porta di Belueder' verſo le ſpinelle (1541. 15. I.) usw. usw. Ich reproducire diese Ricordi hier nur insoweit, als sie intimere Einblicke in das tägliche Leben und Treiben, die Hofhaltung, die Gewohnheiten, persönlichen Bedürfnisse und Tendenzen Pauls III., besonders aber in seine künstlerischen Unternehmungen und seinen Charakter gewähren. Über die Antiken des Belvedere vgl. Michaelis (im Jahrb. d. Kais. Arch. Inst. 1890) sowie Lanciani (Scavi di Roma II und III); doch bedürfen ihre Ausführungen wie auch die Schrift von E. Müntz (Les antiquités de la ville de Rome Paris 1886) der Berichtigung und Vervollständigung.

[3]) Francesco Urbino half Michelagniolo stets bei dessen Arbeiten im Vatikan und St. Peter, und des Meisters Fürsorge erstreckte sich auf sein Faktotum insofern, als er ihm eine ordnungsgemäße Anstellung bzw. Bezahlung dabei auswirkte: z. B. bei der Malerei des J. Gerichtes als pittore, beim Juliusgrabe (letzte Phase) als scultore, in der Fabbrica di S. Pietro als coadiutore architectorum. Paul III. übertrug ihm dann gegen einen Entgelt von 6 V pro

Et piu a di 13 Decembre 1540. ▽ uno al [prefato] maeſtro Ludouico (*falegname*) per hauer' abbaßato lo palco nella capella di Siſto, doue depinge Michelangelo . . . ▽ 1 bl. —. (*ASR. Tes. Seg. Kallab mit falschem Datum.*) 83

— *et piu a di 15 di Decembre.* ▽ dodeci bol. ſettantacinque, pagati a maeſtro Ludouico falegname per diuerſe opere, fatte per ſeruitio de S. S. . . ▽ 12 bol. 75. (*ASR. Tes. Seg.*) 84

— — — Et piu ▽ doi bol. diece, pagati a maestro Ludouico falegname prefato per diuerſi lauori, fatti in Belueder' . . . . . ▽ 2 bol. 10. (*ASR. Tes. Seg.*) 85

— *et piu a di 23.* ▽ venticinque bol. ventinoue, pagatj a maeſtro Clemente per reſto delli condutti di pombo, che ha fatti per condur' l' acqua alle fontane di Belueder' . . . ▽ 25 bol. 29. (*ASR. Tes. Seg.*) 86

Die prima Jenaro 1541. A messer Pauolo Serraglia ▽ mille et cinquecento doro in oro per conto de drappi, che Ill.mo conte de Santa Fiore ha pigliati per donare ala sua conſorte, per ordine de N. S. . . . . ▽ 1500. (*BVat.*) 87

Et piu a di 2 Gennaro 1541. ▽ ottanta d' oro in oro, pagati a messer Conſtantio (*sic*) Feſta et ſoi compagni, muſici ſecreti, per loro mancia di queſto Natale . . ▽ 84 bol. —. 88

Et piu a di 4 Gennaro 1541. ▽ nouantaquatro ſimili, pagati per la mancia ſolita alli cantori della capella . . . . ▽ 98 bol. 70. (*So noch oft.*) (*ASR. Tes. Seg.*) 89

— — — Et piu ▽ doi in oro a maeſtro Franceſco orefice per hauer' concia la ſpada della notte del Natale . . . . ▽ 2 bol. 10. (*ASR.*) 90

— — *et piu a di 6.* ▽ cinquecento d' oro in oro, portati alla Eccellentissima Madama; quali S. S.ta li manda per mancia in un vaſo d' argento . . ▽ 525 bol. —. (*ASR.*) 91

— — — Et piu ▽ cento ſimili, pagati a monna Bina, che ſerue alla Ecc.ma S.ra Conſtantia Farneſia; quali S. S.ta gli da per elemoſina per parte di dote de una ſua nepote . . . . ▽ 105 bol. —. 92

— — *et piu a di 10.* ▽ dodeci d' oro in oro bol. cinquanta, pagati a messer Pier: Gio: per pagar' una cathenella d' oro per metter' alla crocetta de diamanti, donata alla S.ra Francesca . . . . ▽ 13 bol. 10. (*ASR. Tes. Seg.*) 93

— — — Et piu ▽ tre bol. quindeci al decto per la ligatura del diamante, che S. S.ta ha donato alla S.ra Aloyſa Pallauicina, conſorte del S.r Conte di S.ta Fiora . . ▽ 3 bol. 15. 94

— — *et piu a di 16.* ▽ ſei, pagati al Meleghino per pagar' ſeßanta arbori, comprati per metter' nel horto nouo, doue erano li ſecchi . . . ▽ 6 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 95

— — *et piu a di 17.* ▽ cinquantaſette, pagati al Meleghino per darli a messer Jo: Batt: Margano Romano per lo pretio del ſuo caſolino con la ſua parte de muri intorno, poſto in capo della via, che ha fatta far' S. S.ta drieto al conuento delli frati d' Araceli, ch' eſce a l' arco di Settimio, incluſo in detta via . . . . ▽ 57 bol. —. 96

— *et piu a di 30 Genuaro.* ▽ 25, pagati a maeſtro Indaco pittore per un dißegno in cartone, per far' li panni di broccato, che S. S.ta vol far' per San Pietro . . ▽ 25 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 97

— *et piu a di 3 Febraro.* ▽ trentadoi in oro, pagati a messer Fauſto, cuſtode della libraria Apoſtolica, per pagar' quatro volumi, ſcritti a mano per ordine de S. S.ta . . . ▽ 33 bol. 60. (*ASR. Tes. Seg.*) 98

---

mese das neu von ihm laut Breve vom 26. X. 1543 kreirte Amt eines Scopatore oder Mundatore picturarum cappellarum palatii Apostolici, das Urbino (neben dem in der Fabbrica) bis zu seinem Tode (3. XII. 1555) inne hatte. Daher finden sich von Monat zu Monat bis Dec. 1555, diesen Monat mit einbegriffen, die Eintragungen über die ihm zustehenden Provisionen, die abzudrucken hier nicht lohnt, vgl. Steinmann (Sixtina S. 757 und 768 f.), der die Saläre Urbinos bis Oktober 1541 verzeichnet hat. Sie laufen aber weiter. Nicht zum kleinsten Teile rührte aus diesen öffentlichen Zuwendungen Urbinos Wohlstand her, der Michelagniolo zu dem Ausrufe veranlaßte: Hor che lo aueuo fatto riccho, m' è sparito (*Frey Vas. S. 217*).

1541 a di 3 Febraro. Et piu ▽ feßanta in oro, pagati a messer Ludouico del Palagio, depofitario delle robbe della fe: re: del cardinale Borgio, per pagamento de una pace grande d' argento dorata et fmaltata de libbre quatro et once tre per tenerla in la camera di S. S.ta . . . . ▽ 63 bol. —. 99

Et piu a di 17 Febraro 1541. ▽ ducento cinquanta de jul. 10 per ▽, pagati a messer Jacomo Meleghino a buon conto della fabrica, che S. S.ta fa far' ad Araceli, delli quali ▽ 250 ne hauerá da render' conto. . . . . ▽ 250 bol. —. (*Noch andere Zahlungen sind für diesen Zweck gebucht.*) (*ASR. Tes. Seg.*) 100

Et piu a di 17 di Febraro 1541. ▽ venti in oro, pagati a Machario et foi compagni, per hauer' fatto lo ponte alli di paßati et al prefente fopra lo Teuere, per paßar' S. S.ta dalla Magliana ad Oftia . . . . ▽ 21 bol. —. (*Vgl. Reg. 115.*) 101

— — — Et piu ▽ trenta, pagati alli canonici et capitolo di San Marco de Roma per lo cenfo de una fua cafa, incorporata nella piazza Farnefia, per doi femeftri, cominciati alli 8 di Agofto proßimo paßato et alli 8 del prefente mefe di Febraro . . . . ▽ 30 bol —. (*ASR. Tes. Seg.*) 102

La S.ta di N. S. deue dar' *a di 5 Marzo 1541.* ▽ cinque bol. cinquanta, pagati al Lucerta, per donar' alli lauoranti, che fanno lo viale alto de l' horto vecchio di Belueder', quali S. S.ta gli dona per mancia . . . . . . ▽ 5 bol. 50. (*ASR. Tes. Seg.*) 103

— *die V Martii.* Mandamus, quatenus de camere Apoftolice pecuniis per manus magnifici domini Benuenuti Oliuerij, illorum generalis depofitarij, folui et numerarj faciatis magiftro Anthonio de Sancto Gallo Sanctitatis Sue architectorj duc. auri de camera centum de jul. X pro duc. pro refiduo expenfarum per dictum dominum factarum in eundo ad ciuitatem Afculi et prouifione de menfe Nouembris proxime preteritj inibique ftando et inde redeundo pro confilio (?) Sue Beatitudinis. (*ASR. Mandate.*) (*Vgl. Reg. 110—111.*) (Es handelte sich um die Befestigung dieser wie noch anderer Küstenstädte gegen den Überfall der Türken.) 104

— — *et piu a di 11.* ▽ diece in oro, pagati a maeftro Thobia, per pretio d' un zaffiro, comprato per farne gigli nel piede del calice di plafma . ▽ 10 bol. 50. 105

— — — Et piu ▽ venticinque in oro a buon conto del oro, che va per conciar' lo calice fopraferipto, pagati al prefato maeftro Thobia. ▽ 26 bol. 25. (*ASR. Tes. Seg.*) 106

— — *et piu a di 12.* ▽ doi, pagati a messer Piergio: per pagar' l' oro et la conciatura dun corallo di S. S.ta . . . . ▽ 2 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 107

Et piu a di 12 Marzo 1541. ▽ doimille d' oro in oro, pagati a messer Batt.a Confaloniere, gioielere Milanefe, a bon conto dello calice di plafma, adornato di gioie, compratj da lui per ordine di S. S.ta, quale e ftato confignato a messer Pier Gio: guardarobba . . . . ▽ 2100 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 108

— — *et piu a di 13.* ▽ doi, pagati a messer Pier Gio: per pagar' la politura delli tre balaßi, agionti nel bottone del calice di plafma de S. S.ta . . ▽ 2 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 109

1541 die XVI Martij. Duc. 100 similes de mandato fub die V huius magiftro Antonio de Sangallo architecto Domini Nostri pro totidem expofitis in eundo Afculum et Perufiam pro feruitio D. N. pro menfe Nouembris . . . . ▽ 100. (*ASR. Libri introitus et exitus ad ann. Vgl. Reg. 104.*) 110

— *die XXX Martii.* ▽ 50 similes de mandato sub XXVII huius magiftro Antonio de Sangallo architecto D. N., deftinato Perufiam, pro fuo et fue comitiue uiatico . . . ▽ 50. (*ASR. Libri intr. et ex. ad ann.*) 111

— *item die prima Aprile.* ▽ cento octanta fette de jul. 10 per ▽ a messer Cherubino de Bonanni, per tanti deue hauere da Ill.mo S.r Octauio, duca de Camerino, per uno paramento de lecto ala Francefe, liquali 187 ▽ fe hanno da retenere in tre uolte dela prouifione de S. Excellenza . . . ▽ 187. (*BVat.*) Paul III. zahlte seinen Nepoten und Nepo-

tessen a Conto ihres Haushaltes, außer den vielen Geschenken von Gold- und Kunstsachen, enorme Pensionen, z. B. *1541. 1. II.* ▽ 1500 an Octavio Farnese per uiuere de caſa; der Margarita d'Austria ebendamals ▽ 1000 usw. Ich verzichte auf den Abdruck dieser Posten. (*BVat.*) 112

Et piu a di 2 d'Aprile 1541. ▽ quatro bol. cinquanta, pagati a messer Pier Gio: per pagar' la manifattura d' un giglio de zaffiro, che ha fatto far' per mettèr' nel piede del calice di plaſma . . . . ▽ 4 bol. 50. (*ASR. Tes. Seg.*) 113

— *et piu a di 20 Aprile.* ▽ diece, pagati a maeſtro Ottauiano pittore, a bon conto della pittura, che fa ſotto la cornice delle ſtatue di Belueder' . . . ▽ 10 bol. —. 114

Et piu deue dar' a di *ultimo Aprile 1541* ▽ diece, pagati a Machario et compagni per la ſolita mancia del ponte, che hanno fatto tre volte per paßar' S. S.ta da la Magliana ad Oſtia et da Oſtia a l' iſula . . . ▽ 10 bol. —. (*Vgl. Reg. 101.*) (*ASR. Tes. Seg.*) 115

— *die XXI Maji.* Duc. 300 similes de mandato sub die XIIII huius domino Michaeli Cecchi, magiſtro Perino del Vaga et sotiis pictoribus pro complemento scutorum 650 similium pro pictura facta in banderiis seu vexillis arcis Sancti Angeli et aliis . . . ▽ 300. (*ASR. Libri intr. et ex. ad ann.*) 116

— *die prima Junij.* A maestro Thobia orefece per manifactura de acreſcemento, ha facto al calice de N. S. de gioie, ▽ quaranta . . . . . . ▽ 40. (*BVat.*) 117

Et piu a di 3 Giugno 1541. ▽ doi mille d' oro in oro, pagati a messer Batt.a Confaloniere, gioeliere Milaneſe, per reſto de ▽ quatromille ſimili, che e coſtato il calice di plaſma, adornato di gioie, venduto a S. S.ta per celebrar'; et detti ▽ doi mille gli li ha pagati il magnifico messer Benuenuto Olliuieri, come appare *etc.* . . . . ▽ 2100 bol. —. *ASR.* (*Tes. Seg.*) (*Vgl. Reg. 108.*) 118

E piu a di 15 Giugno 1541. ▽ quatro bol. venti, pagati al Meleghino, per pagar' una vaſchetta de legname, che ha fatta far' per uſo di S. S.ta . . ▽ 4 bol. 20. 119

— — *e piu a di 20.* ▽ cinque bol. ottantaſette 1/2, pagati a messer Pier Gio: guardarobba, per pagar' una coperta di corame roßo, che ha fatto far' per coprir' la tauola di ebano et auorio, che ha donato messer Bindo Altouiti a S. S.ta . . . . . . ▽ 5 bol. 87. (*ASR. Tes. Seg.*) (*Vgl. Reg. 155. 196.*) 120

— *die prima Julii.* A maeſtro Vincentio Claramonte miniatore ▽ cento de moneta a bon conto de libri, ha miniati per la capella de N. S. . . . ▽ 100. So noch öfters (*BVat.*), z. B. *1542. 1. IV.*: ▽ 105 (*ASR. Tes. Seg.*) 121

E piu a di 8 Luglio 1541. ▽ uno bol. ſeßanta, pagati a messer Mariano Grauato, per pagar' la ligatura de un' opera del cardinale Beßarion' et quatro para de guanti per uſo di S. S.ta . . . . ▽ 1 bol. 60. (*ASR. Tes. Seg. ad ann.*) 122

— *e piu a di 29 Luglio.* ▽ quindici, pagati a maeſtro Franceſco Saluiati pittore, per ſuo pagamento del re Pipino, che ha depinto nella camera inanti la guardarobba di palazzo, doue ſtaua il camino, che N. S. fece leuar' et metter' in la camera della Tarſia . . ▽ 15 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 123

E piu a di 10 Agoſto 1541. ▽ diece, pagati a maeſtro Bartholommeo Baronino, capomaestro d' una parte della fabrica del palazzo del S.re Duca di Caſtro, quali S. S.ta gli dona per far' una cena tra loro muratori et ſcarpellini de decta fabrica . . ▽ 10 bol. —. 124

E piu a di 20 Agoſto 1541. ▽ ſej, pagatj al [prefato] Pier Gio: per far' far' le caße alli candelieri, fatti da Valerio, et per lo calice di gioie . ▽ 6 bol —. (*Ibidem.*) 125

E piu a di 20 Settembre 1541. ▽ ſei in oro, pagatj a Paſturino pittor', quali S. S.ta gli dona per poter' ritornar' a Roma . . . . . ▽ 6 bol. 30. (*Ibidem.*) 126

— *e piu a di 16 Ottobre.* ▽ centouenti d' oro in oro, pag.ti alli dodeci cantori di capella, che ſonno uenuti con S. S.ta in lo viaggio de Lucca et di Bologna, per loro regaglie del prefato viaggio . . . . ▽ 126 bol. —. (*Ibidem.*) 127

E piu a di 16 Ottobre 1541. ▽ cinque bol. nouanta, pagatj al prefato Lucerta per comprar' feme de cipolle et altre cofe per ufo di Belueder' et per far' conciar' la fpalliera di melangoli del giardin nuouo et farla acquare . . . . ▽ 5 bol. 90. (*Ibidem.*) 128

— *e piu a di 18 Nouembre.* ▽ feßanta, pagati ad Urbino, garzone di Michelangelo, quali S. S.ta gli dona per mancia del finimento della pittura di la capella di Sifto et anque per fua fatica di hauer' a fchopar' tutta la volta et muri de decta capella . . . ▽ 60 bol. —. 129

E piu deue dar' a *di 19 Nouembre 1541.* ▽ tredeci bol. diece, pagati a maeftro Jacomo da Breßa, per hauer' diffatto lo ponte, che era nella capella di Sifto, doue ha dipinto Michelangelo . . . . ▽ 13 bol. 10. 130

E piu a di 26 Nouembre 1541. ▽ noue bol. feßanta, pagati al prefato Lucerta per pagar' cento colonne di legno et 42 filagnole per refar' parte delli telari delle fpalliere di mortella et de rofe del giardino vecchio di Belueder' . . . . . ▽ 9 bol. 60. 131

E piu a di 11 Decembre 1541. ▽ diece, pagati a Lucerta a bon conto delle opere, che 'l mette a nettar' lo condutto grande di Beluedere . . . . ▽ 10 bol. —. 132

— — *e piu a di 21.* ▽ diece, pagati a Lucerta, a bon conto delle opere, che nettano li condutti grandi delle fontane di Belueder' . . . . ▽ 10 bol. —. 133

— *e piu a di 23 Decembre.* ▽ ottanta d' oro in oro, pagati a messer Conftantino Fefta per la folita mancia delli mufici fegreti . . . . ▽ 84 bol. —. 134

E piu a di primo Gennaro 1542. ▽ quatro d' oro in oro, donati ad uno da Fano, che fia (*si ha*) cantato all' improuifa quefta fera inanti a S. S.ta . . . . ▽ 4 bol. 20. (*ASR. Tes. Seg. ad ann.*) 135

La Santita di N. S. deue dar' *a di 5 Genaro 1542* ▽ cinquanta, pagati a maeftro Pierino del Vaga pittore, condutto da S. S.ta a depinger' la fala delli Re di palazzo Apoftolico et adornarli de ftucchi la fua volta, con prouifione per la perfona fua de ▽ venticinque il mefe: et quefti fono per lo prefente mefe di Gen.o et Feb.o proximo futuro . . . . ▽ 650.[1]) 136

E piu a di 13 Gennaro 1542. ▽ cinque bol. feßanta pag.ti a maeftro Nicolo Greco, per lo pretio d'un paliotto di corio lauorato, che ha dato per l' altar' della capella fecreta di S. S.ta . . . . ▽ 5 bol. 60. (*ASR. Tes. Seg. ad ann.*) 137

Die prima Febraro 1542. A messer Thomaßo Caualcanti et compagni de corte de Roma ▽ octocento sexantatre et tre quarti de juli 10 per V.o per pagamento de 13 panni de razo de ale feicento nouantauno a ragione de jul. 12 lala, per ordine de N. S. . . . ▽ 863 bol. 82. (*BVat.*) 138

— — — A messer Perfo, saluaroba de S. S., ▽ seicento cinquanta doro in oro per pagar uno smiraldo a faccetti per ufo de N. S. . . . ▽ 650. (*BVat.*) 139

— — — A maestro Manno orefece ▽ quaranta fepte doro in oro per factura de coperchio et piede de un fiacho de criftallo per ufo de N. S., confignato a messer Perfo saluaroba . . . . ▽ 47. (*BVat.*) 140

1) Die auf die Sala Regia bezüglichen Posten, von denen hier nur einige vermerkt worden sind, finden sich in *ASR.* Archivio Camerale fabriche in 5 Bänden: 1. Giornale di Giacomo Meleghino commissario delle fabriche di N. S.re 1542/43. 2. Libro paghonazzo, coperto di chorame, (*che*) si chiama libro grosso delle fabriche di N. S.re Pp.a Paulo III., nel quale si terra conto di tutte le spese, che per dette fabriche si faranno, von 1540 an. 3. Denari peruenuti in mano di messer Pier Giouanni Aleotto, guardarobba di N. S.re, ispenderli nella fabrica et ornamento della sala Regia in palazzo Apostolico, cominciando quefto di primo di Settembre 1542. 4. Conti per l' opera di li stucchi dela sala *etc.* 1542—1548. 5. Conti assignati alla fabrica palatina sotto il gouerno de messer Franc.o Fortunato tesoriero della detta fabrica 1541—1549. Dazu noch eine Reihe von Einzelvermerken. Auch die Provisionen Pierins del Vaga finden sich regelmäßig notirt (*omisi*).

Die prima Febraro 1542. A messer Perſo, saluaroba de N. S., ▽ trecento doro in oro per pagare un robino in tauola longetto, conſignato al dicto . . . ▽ 300. (*BVat.*) 141

— *die VII Martij.* Duc. 6 similes de mandato sub dicta die Francisco Bettj, politorj figurarum Capitolij, pro ſuo ſalario dictorum menſium (*Januar—März*) . . . . . . ▽ 6. (*ASR. libri introitus et exitus ad ann.*) So noch öfters. 142

— *e piu a di 3 Aprile.* ▽ venticinque bol. ſeßanta, pagati a Lucerta per pagar' una sepultura antiqua, intitulata .T. STATILIO APRO etc. (*sic*), et la conduttura in Beluedere . . . . ▽ 25 bol. 60. (*Vgl. Michaelis a. a. O. S. 34.*) 143

— *e piu a di 22 Aprile.* ▽ diece, pagati al Lucerta a buon conto del lauoro, che ſi fa a raconciar' le fontane de Belueder' . . . . ▽ 10 bol. —. So noch mehrfach, z. B. am 7., 21. I.; 27. III.; 29. IV.; 1., 15., 23. VII.; 19., 26. VIII.; 12. X.; 2. XI. 1542 usw. (*ASR. Tes. Seg.*) 144

— *e piu a di 29 de Aprile.* ▽ uno d' oro in oro, pagato a monna Laura muſica per la ſua ſolita mancia di paſcha proxima paßata, che ſoleua hauer' con li cantori di capella, che allhora non l' hebbe, perche fu leuata dalla loro liſta . . . . ▽ 1 bol. 5. (*ASR. Tes. Seg. ad ann.*) 145

— *30. IV.* Pierfrancesco Riccio schreibt an Herzog Cosimo I. von Florenz: ... Emmi venuto alle mani un pocho di ſchizzo del iuditio del Buonarroto et lo mando alla Excellentia Vostra, che ſo ſi harà piacere a vederlo. Degneraße di poi commettere a qualchuno, che lo rimandi per reſtituirlo. (*ASF. Carteggio di Cosimo Filza 357 fol. 123 a.*) 146

— *e piu a di 12 Giugno.* ▽ otto pagati a m.ª Laura muſica, quali S. S.ᵗᵃ gli dona per la muſica, che ha fatta queſta ſera . . . . ▽ 8 bol. —. 147

— *Giugno* (*s. die*). A messer Heronimo Ceuoli, depoſitario de Ill.ᵐᵒ S.ʳ Duca de Caſtro, per conto de la fabrica del palazo de caſa Farneſe ▽ cinquecento doro in oro, quali ſe pagano a conto de una cedula de Monteacuto (*Montanti e comp.i*), facta per prezo de la correctoria . . . . ▽ 500. (*BVat.*) 148

— *e piu a di 8 Luglio.* ▽ venti in oro, pagati a maeſtro Peregrino gioielere per 2 figurine di bronzo et altre coſe, date in mano di S. S.ᵗᵃ ſino alli mesi paßati . . . . ▽ 21 bol. —. (*ASR. Tes. Seg. ad ann.*) 149

— *e piu a di 23 Luglio.* ▽ venti pagati a maeſtro Fantino, a buon conto delli stucchi, chel fa per far' li ornamenti nella sala delli Re . . . . . ▽ 20 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 150

— *e piu a di 25 Julij.* ▽ ducento d' oro in oro, pagati per commeßione di S. S.ᵗᵃ, videlicet ▽ cento alli barcaroli del Bucentoro, che condußero S. Beatitudine da Brißello a Ferrara; ▽ diece ſimili al giardiniere del boſchetto; ▽ cento ſimili a messer Hieronymo Guarniere per diſtribuirli per mancia tra li caneuari, diſpenſieri et altri officiali del S.ʳ Duca di Ferrara; et ▽ diece ſimili ad uno messer Jacomo .N., che porta una teſtudine in petto, quali gli S. S.ᵗᵃ dona . . . . ▽ 242 bol. —. (*Ibidem.*) 151

— *e piu a di 2 Settembre.* ▽ diece ſimili, pagati per mancia a messer Bartholomeo da Angiari, che fece recitar' un egloga Latina auanti S. S.ᵗᵃ in Monteſiaſcone . . . ▽ 10 bol. 50. (*Vgl. Reg. 191.*) (*Ibidem.*) 152

— — — E piu ▽ uno ſimile, dato per mancia ad uno, che canto all' improuiſa ſopra la cythara auanti S. S.ᵗᵃ in decta città . . . . . ▽ 1 bol. 5. (*Ibidem.*) 153

1542 Septembre. A messer Benedecto Buſini et per lui a messer Benuenuto Oliuieri ▽ mille seicento uinticinque doro in oro per prezo de la ſcriptoria pignorata con altri officij per ▽ quatromilia, pagati in deductione de dicti ▽ 4000 . . . ▽ 1625. (*BVat.*) 154

— — — A maestro Jacobo falegname ▽ dece de moneta a bon conto del piede, fa ala tauola debano per uſo de N. S. . . . . ▽ 10. (*BVat.*) (*Vgl. Reg. 120. 196.*) 155

— — *Octobre.* Per uno armario grande per uſo da scripture de S. S.ᵗᵃ, ▽ dece doro . . . ▽ 10. (*BVat.*) 155 a

1542 Octobre. A maestro Io: Pietro Coruello orefece ▽ centocinquanta quatro doro in oro per oro, manifactura, argenti et cali (*sic*), date et facti per lauori de N. S. . . . . . ▽ 154. (*BVat.*) 156

— *Octobre.* A messer Michelagelo, pictore et scultore, ▽ ducento d.o in o. de ſua prouiſione noua, che a ſatiſfacto per tutto Auguſto proxime passato . . . ▽ 200. (*BVat.*) Provisione nova mit Bezug auf die Malerei in der Cappella Paolina. (*Vgl. Reg. 14. 170 usw.*) 157

E piu a di 2 Nouembre 1542. ▽ doi bol. cinquanta, pagati a Federico ſcrittor' di capella per pagar' la ligatura del salmiſta, che ha scritto per S. S.ta . . . . ▽ 2 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 158

E piu a di 15 Nouembre 1542. ▽ ſette, pagati a Gio: Batt.a Olgiatto per la tela, che ha data per lo cartone, che fa maestro Pierino pittor' della spalliera, che va ſotto la pittura di messer Michelangelo in la capella di Siſto . . . . . . ▽ 7 bol. —. 159

— — — E piu ▽ tre bol. quaranta, pagati al prefato Jo. Batt.a per tela, che ha data per far' le impannate alla ſala grande ſopra la loggia di Beluedere, doue maeſtro Pierino prefato depinge la dicta spalliera . . . ▽ 3 bol. 40. (*ASR. Tes. Seg. Vas. V. p. 623.*) 160

E piu a di 16 Nouembre 1542. ▽ otto, pagati ad Urbino, ſeruitor' di messer Michelangelo pittore, per ſua ſolita prouiſione di macinarli li colori per depinger' la capella noua di San Paulo . . ▽ 8 bol. —. (*So noch öfters.*) (*ASR. Tes. Seg.*) 161

† *Yhs. M. D. XLII die XVIII Nouembris.* Scutos centum sexaginta quinque de juliis in vim cedule dicti sub hac die domino Petro Johanni Aleotto dicto guardarobba D. N., vid. scutos CLX pro expensa spiccanature et arricciature teſtudinis seu volte aule magne ante capellam Sixti et reſiduum vid. XV pro expensa forarie . . . ▽ 175 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 162

1542 addi 18 di Nouembre. A maestro Jacopo da Breßa et maestro Battiſta Sangallo, capomuratori in palazzo, ▽ 100 di moneta per parte di ▽ 160 di oro, ch' hanno da hauer' per la aricciatura della volta della sala del Re, oue si lauorano li stucchi (*durch Pierin del Vaga*) in palazzo Apostolico . . . ▽ 100 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 163

E piu a di 6 Decembre 1542. ▽ quatro, pagati a maestro Urbino, ſeruitor di messer Michelangelo, per ſua prouiſione del paßato meſe di Nouembre . . . . . . ▽ 4 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 164

E piu a di 7 Decembre 1542. ▽ venticinque d' oro in oro, pagati per commißione di S. S.ta a messer Conſtantio Feſta, quali gli dona per ſuuentione della ſua malathia . . . ▽ 27 bol. 50. (*ASR. Tes. Seg.*) 165

E piu a di 23 Decembre 1542. ▽ tredici bol. cinquanta, pagati a maeſtro Hieronymo falegniame per diuerſi lauori, che lui ha fatti in le ſtantie di maeſtro Paſturino in Belueder': il quale ha da far' le vetriate della capella noua di San Paulo et della sala delli Re . . . . ▽ 13 bol. 50. (*ASR. Tes. Seg.*) 166

1542. Denari peruenuti in mano di messer Piergiouanni Aleotto, guardarobba di N. S., ispenderli nella fabrica et ornamento della sala Regia in palazzo Apostolico, cominciando queſto di *primo di Settembre 1542:* Die Entrate (fol. 1–7) für dieses Unternehmen betrugen ▽ 8930 lire 62½. (*ASR. Tes. Seg.*) 167

1542. 18. XI. bis 1549. 10. XI. Pier Giouanni Aleotti hat für die sala del Re in diesem Zeitraume die Gesamtsumme von ▽ 6341 y 38½ ausgegeben. (*ASR. Tes. Seg.*) 168

1542. 2. IX. bis 1546. 19. VI. Denari pagati à maestro Pirino pittor' del Vaga Fiorentino (*sic*) per l' opere de ſuoi lauoranti nelli ſtucchi della ſala del Re in palazzo Apoſtolico, cioe nella uolta della ſala . . . ▽ 2330 y 70½. (*ASR. Tes. Seg.*) 169

1542 Decembre. A messer Michelagelo pictore ▽ cento doro per reſto de uno mandato de ▽ trecento sotto di 11 doctobre prx.e paßato; sonno per ſua prouiſione de Magio, Gunio, Julio, Aug.o et Septembre prx.e paßati . . . . . ▽ 100. Weitere Gehaltszahlungen erfolgen: *1543. Februar:* ▽ 100 pro November, Dezember 1543. — *1543. Juni* a conto de ſua prouiſione ▽ 100. — *1543. December:* ▽ 450 per ſua prouiſione integra per tucto el meſe de

9.bre prox.e paſſato, computandoci con queſti ▽ 150 remiſſi da Bolognia, licet nonne fuſſero ſcripti ad uſcita si non 100, et queſto per errore. — *1543. December*: ▽ 50 per sua prouiſione del preſente meſe (*Dezember*). — *1544. April*: ▽ 150 pro Januar—März 1544. — *1544. August und November*: ▽ 250 und 150 pro April—Oktober 1544. — *1545. Februar*: ▽ 100 pro Dezember 1544, Januar 1545. — *1545. 16. April, August, Oktober, Dezember*: je ▽ 150, einmal ▽ 100 pro Februar—Dezember 1545. — *1546. März, Juni, August, Dezember*: ▽ 100. 150. 150. 200 pro Januar—Dezember 1546. — *1547. April, Juli, November*: ▽ 200. 100. 250 pro Januar—November 1547. — *1548. Januar*: ▽ 100 pro Dezember 1547, Januar 1548. — *1548. März, Mai, Juni, Juli*: je ▽ 50 pro Februar—Juni 1548. (*BVat.*) (*Vgl. Reg. 14. 157. 276. 277.*) 170

E piu a di 9 Gennaro 1543. ▽ ſedeci d' oro in oro, pagati a maestro Thobia orefice, per pagamento di doi criſtalli tondi, che ha fatti venir' da Milano per far' un tabernaculo per portar' in proceßione lo Corpus Domini, et piu ▽ quatordeci ſimili a buon conto del oro et manifattura del prefato tabernaculo . . . . ▽ 33 bol. —. 171

— — — E piu ▽ uno et mezzo d' oro in oro, pagatj a maestro Giouan Cymino, per hauer' fatto ligar' un diamante in tauola, che N. S. ha comprato per ▽ trecento da messer Loysi Rucellay . . . . ▽ 1 bol. 65. (*ASR. Tes. Seg.*) 172

— *addi 19 di Gennaio.* A Monsignor Gouernatore di Roma, per mezo del quale comprai il marmo per fare l' arme di N. S.re per poner nella uolta della sala delli stucchi et con sua portatura . . . . ▽ 29 u. 70. (*ASR. Tes. Seg.*) 173

— *Jenaro.* A maestro Alfonso Serro, cirugico de N. S., ▽ cento cinquanta doro in oro, quale N. S. li dona . . . . ▽ 150. (*BVat.*) 174

— — — A messer Perſo, saluaroba de S. S.ta, ▽ doro in oro quatrocento septanta uno b. 20; sonno per prezo de una cinta de lapis lazoli et altre coſe, comparati et portati a Madama Ducheßa de Camerino per mancia de capo danno preſente . . . . ▽ 471 b. 20. (*BVat.*) 175

— *e piu a di 18 Febraio.* ▽ quatro bol. ſettantacinque, pagati a maestro Nicolo libraro per la ligatura de uno Plinio di S. S.ta . . . . ▽ 4 bol. 75. 176

— — — E piu ▽ cinque bol. ſettanta, pagati a messer Pier Gio:, per tanti ne ha ſpeſi in li formelli et ſerrature delle ſtantie, doue maestro Paſturino ha da lauorar' li vetri per le vetriate della sala delli Re . . . . ▽ 5 bol. 70. 177

— — — E piu ▽ quindici, pagati a messer Pier Gio: guardarobba, per darli a maestro Hieronimo orefice per lo pretio d' un calice con ſua patena, che ha fatto tutto d' argento dorato et conſignato a Monsignor' ſachriſta per uſo della capella Pontificale . . . ▽ 15 bol. —. 178

E piu deue dar' *a di 22 Febraro 1543.* ▽ uno bol. venti, pagatj a maestro Giſmondo ſpetiale, per hauer' incerate le impannate della capella noua, doue depinge messer Michelangelo . . . . ▽ 1 bol. 20. 179

— — — E piu ▽ uno bol. cinquanta doi, pagatj al prefato maeſtro Giſmondo per hauer' incerate ſette impannate, che vanno alle ſtantie, doue maeſtro Paſturino ha da far' le vetrate per la sala delli Re . . . . ▽ 1 bol. 52. 180

— — *e piu a di 23.* ▽ cinquanta bol. trentacinque, pagati a messer Pietro Pers et compagni per diuerſe tele, che ha date per ſeruitio di S. S.ta, et ▽ dodeci bol. trentacinque, pagati alli prefati mercanti per canne decenoue di tela, data per farne touaglie de altari et altri finimenti per la capella ſecreta di S. S.ta, come tutto appar' diſtintamente nel mandato . . . . ▽ 62 bol. 71. 181

— *e piu a di 24 Febraro.* ▽ quatro bol. deceſette, pagati al [prefato] Lucerta, per pagarli a maestro Bernardo murator' per reſto de ▽ 114. 17, che montano li lauori, che ha fatti al condutto grande delle fontane di Beluedere', come appare nel mandato . . . ▽ 4 bol. 17. 182

— *e piu a di 26 Febraro.* ▽ quaranta, pagati a maestro Francesco Romano orefice, per la manifattura di tre candelieri, lauorati d' argento, per uſo della camera di S. S.ta et per smalto et bornitura della ſpada di Natale per tre anni . . ▽ 40 bol. —. 183

1543 die X Martii. Duc. 75 similes de mand.to dicti sub die XIIII Februarii domino Petro Joanni Aleotto, dicto guardarobba Domini Nostri, soluendos magistro Jacopo (*Sansovino*) Veneto sculptorj pro refiduo centum similium pro precio unius statue marmoree facte in aula palatii Apostolici . . . . ▽ 75. 184

— *e piu a di 27 Maggio.* ▽ doi d' oro in oro, pagati a Bartholomeo d' Alba, per tanti n' hà dati a messer Titiano, pittore Venetiano, per far portar' il quadro del retratto di S. S.ta, ch' ha fatto . . . . ▽ 2 bol. 20. 185

La S.ta di N. S.re deue dar' *à di 30 Maggio 1543* ▽ cento d' oro in oro, pagati a maestro Francesco Balerini, orefice Venetiano, per uno annello d' oro con una Natiuità di Chrifto, intagliata di releuo, che hà donatj (*sic*) à S. S.ta . . ▽ 110 bol. —. 186

La S.ta di N. S.re deue dare *à di 10 Giugno 1543* ▽ tre mille d' oro in oro, pagati per commißione di S. S.ta à messer Ridolpho di Vettorio Landi Fiorentino, per lo prezzo di un diamante, tauola quadro, großo, legato in annello, comprato da lui per donarlo all' Imperatore . . . . ▽ 3300 bol. —. 187

— *a di 10 di Giugno.* A li fachini, che portorono in guardaroba li epitaffij di marmo, ritrouatj ne li fondamenti del beluardo di Beluedere [1]) . . . . . ▽ — bol. 4. 188

— *a di 15 detto.* A li fachinj, quali portorono molti paramenti a casa di Madama, oue douea allogiare il re di Tunisi . . . . ▽ — bol. 46. 189

— *e piu a di 10 Luglio.* ▽ cinquanta simili, pagati a messer Titiano pittore, quali S. S.ta gli dona per fue fpefe in tornar' à Venetia . . . . ▽ 55 bol. —. 190

La S. di N. S.re deue dar' *à di 12 Agofto 1543* ▽ diece d' oro in oro, pagati à messer Bartholomeo Angiarj, quale fece recitar' una egloga Latina inanti S. S.ta in Montefiafcone da certi fuoi nepoti; et quefti S. S.ta gli dona . ▽ 11 bol. —. (*Vgl. Reg. 152.*) 191

— *e piu à di 16 Settembre.* ▽ diece fimili, pagati alla balia del figliolo del S.r Bonifatio Caietano, quali S. S.ta dona alla prefata balia per la prima vifta di detto figliolo in cifterna . . . . ▽ 11 bol. —. 192

E piu a di ultimo Settenbre. ▽ noue bol. ottantafette, pagati à messer Jacomo Meleghino, per tanti ne fpefe delli fuoi alli mesi paßati per far far' una fratta di spine fopra lo beluardo, che fe fà à Belueder' . . . . ▽ 9 bol. 87. 193

— *e piu a di primo Ottobre.* ▽ doi bol. quaranta, pagati a Ghirardo Volpe per far' portar' in Belueder' la fontana di marmore, che era ful' mafchio di Caftello . . ▽ 2 bol. 40. 194

— *e piu deue dar' à di 3 Ottobre.* ▽ venticinque, pagati à maftro Michele pittore à bon conto de ▽ quarantatre et bol. venti, che montano trentafej fcabelli, che depinge à grottefchi per tenerli nel palazo de Araceli . . . . ▽ 25 bol. —. 195

— *e piu à di 14 d' Ottobre.* ▽ quaranta, pagati a messer Pier Gio: guardarobba, per pagarli à maestro Jacopo Francefe per refto de ▽ 60, che è il prezzo del piede, che hà fatto per la tauola di ebano, che messer Bindo donò a S. S.ta . . . . . ▽ 40 bol. —. (*Vgl. Reg. 120. 155.*) 196

— *Octobre.* A maftro Thobia orefece ▽ trenta de jul. X per ▽o a bon conto de oro et argento del tabernaculo de gioe, fa per N. S. . . . ▽ 30. (*BVat.*) 197

— *e piu a di 3 di Nouembre.* ▽ sei simili, pagatj per commißione di S. S.ta alla Cencia, creata di San Spirito, quale Sua Beatitudine gli dona per esser venuta a cantar' piu uolte ananti S. S.ta . . . . ▽ 6 bol. 90. (*ASR. Tes. Seg.*) 198

— *e piu a di 16 Nouembre.* ▽ dicidotto bol. venti, pagati a mastro Michele da Lucca pittore, per resto de ▽ 43 bol. 20, che monta la pittura delli trentasei scabelli, che sonno stati fatti per usu delle stantie de Araceli . . . . ▽ 18 bol. —. 199

[1]) Die Bastion des Belvedere agli Spinelli hat Michelagniolo nicht vollendet, wie Lanciani II. 102 meint, besonders nicht a. 1543.

E piu a di 19 Decembre 1543. ▽ cento d'oro in oro, pagati a messer Vincentio, miniatore delli libri della cappella, a bon conto delle miniature delli libri de canto fermo della detta capella . . . . ▽ 115 bol. —. So noch öfters, z. B. 7. IV. 1545; 24. I., 2. V. 1546. (*Vgl. Reg. 121. 205. 255.*) 200

— *e piu a di 19 Decembre.* ▽ tre pagati al [prefato] Urbino, per tanti ne ha spesi in opere et altre cose per far spazzare la uolta della cappella di Sisto et le vitriate . . . . ▽ 3 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 201

— *Decembre.* A maestro Thobia, orefece da Camerino, ▽ cento quindici de moneta per pagamento de oro, argento et factura del tabernaculo per el Corpus Domini, ha facto a N. S. . . . . ▽ 115. (*BVat.*) 202

1544 Gennaro. A messer Perso Aleocto, saluaroba de N. S., ▽ ottanta et bol. 28 d.o in oro per pagare una collara doro, maniglia, orechiali et altre cosette a maestro Vincentio Suarello per donare con altre cose ala Exc.a de Madama Duchessa de Camerino . . . . ▽ 80 bol. 28. (*BVat.*) 203

— *e piu a di 25 Febraro.* ▽ venti d'oro in oro, pagati per commissione di S. S.ta, vid. ▽ diece alla Cencia, creata di San Spirito, et ▽ diece a certi atteggiatori, che hanno attigiato inanti S. Beatitudine . . . . ▽ 23 bol. 20. (*ASR. Tes. Seg.*) 204

— *e piu a di 8 d'Aprile.* ▽ cento d'oro in oro, pagati a messer Vincentio miniatore, a bon conto delle miniature delli libri grandi di canto fermo, che serueno per la cappella . . . . ▽ 116 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 205

— *e piu a di 21 Aprile.* Bol. settantanoue, pagati a messer Pier Gio:, guardarobba di S. S.ta, per tanti ne ha spesi in un bussuletto di piombo col suo coperchio, fatto a vite, per uno delli calamari d'argento di S. Beatitudine et per far portare li vasi grandi della credenza di capella di Castello a Palazzo et per un' cerchietto d'auolio et una scatuletta di ebano per metterli dentro una medaglia di Cesare di S. S.ta . . . . ▽ — bol. 79. (*Ibidem.*) 206

— *e piu a di 26 Aprile.* ▽ cinque bol. cinquanta, pagati a messer Jacomo Meleghino, per tanti n' ha spesi delli suoi in far leuare una statua di marmore da casa di messer Nicolo de Palis et portarla in Beluedere, come appare distintamente nel mandato posto in filza[1]) . . . . ▽ 5 bol. 50. 207

— *e piu a di 28 Aprile.* ▽ ducento d'oro in oro, portati per commeßione di Sua Santità alla moglie del magnifico messer Pandolpho Pucci, quali S. Beatitudine gli dona, per hauer parturitj nouamente doi figliuoli maschi ad un parto. Sono di moneta . . . . ▽ 220 bol. —. (*Ibidem.*) 208

— *e piu à di 7 Maggio.* ▽ cinquecento d'oro simili, pagati a messer Jacomo Meleghino, à buon conto della fabrica de Araceli; et sonno li medemi, che sino a di 28 del paßato me chiamo hauer' receuutj per mano sua dalli magnifici Thobia Pallauicino et Luca Justiniani, come appare all' incontro in questo foglio 28 (*d. h. fol. 28b*) . . . ▽ 580 bol. —. (*Ibidem.*) So noch andere Zahlungen, z. B. 500 ▽ am 19. V. 1544. 209

La Santita di N. S.re deue dare *a di 3 di Giugno 1544.* ▽ cinquanta, pagati a maestro Domenico Rosello scarpellino, à bon conto del nicchio di marmo, ch' ha da fare per Beluedere per metterli la statua, che S. S.a ha comprata da messer Niccolo de Palis . . . ▽ 50. (*Vgl. Reg. 207. 226/7.*) (*Ibidem.*) 210

---

[1]) Ob es sich hier um eine andere Statue als den Antinous (Michaelis a. a. O. p. 34) handelt?, der vielmehr bereits am 27. II. 1543 Eigentum Pauls III. geworden zu sein scheint: ▽ 1000 auri in auro domino Nicolao de Palis ... pro quadam statua marmorea perpulchra, S. Sanctitati donata, quam S. S. in viridario Beluederis locari mandauit. (Mandate ad ann. Müntz a. a. O. p. 49.) Vgl. Reg. 210. 226/7.

1544 e piu à di 9 Giugno. ▽ millecinquecento d' oro in oro, pagati al Reuer.mo Mons.re eletto di Seßa, caſtellano di Caſtel Sant' Angelo, à buon conto della ſpeſa, che fà per la fortificatione del Borgo; et ſonno quelli che per me li hanno pagati li magnifici Thobia Pallauicino et Luca Juſtiniano ſotto di ultimo di Maggio proßimo paßato et queſto preſente di: li medemi poſti ad entrata qui all' incontro ſotto di ultimo de Maggio predetto . . . . ▽ 1500 bol. —. (*Ibidem.*) 211

La S.ta di N. S.re deue dar' *à di 21 Giugno 1544.* ▽ cinquecento d' oro in oro, pagati al Reuer.mo Mons.re Tyberio Criſpo, eletto di Seßa, caſtellano di Sant' Angelo, à buon conto della ſpeſa della fortificatione del Borgo . . . . ▽ 500 bol. —. (*Ibidem.*) 212

— *e piu à di 26 Giugno.* ▽ ſedecimille d' oro in oro, pagati per commißione di S. S.ta al Reuer.mo Monsignor Nicolò Ardinghelli, veſcouo di Foßombrone, per remetterli in mano di Monsignor Alessandro Guidiccione, veſcouo di Adiace, nuntio di S. St.a in France, come ſe ſonno remeßi per mano di messer Luigi Rucellai, accioche ſeruino in ſußidio et defenſione del regno di Scotia, moleſtato et veßato dalli heretici . . . ▽ 16000 bol. —. (*Ibidem.*) 213

— *e piu a di 18 Luglio.* ▽ venti pagati al Bologna falegname, à bon conto delle spalliere, chel fa nel giardino nouo di Beluedere . . . ▽ 20 bol. —. (*Ibidem.*) 214

— — *e piu a di 21.* ▽ tre bol. settant' uno, pagati a messer Jacomo Melenghino, per tanti n' ha spesi per ordinare li giardini della casa dell' Ill.mo S.re Horatio Farnese apresso San Rocco . . . . ▽ 3 bol. 71. (*Ibidem.*) 215

— *e piu à di 23 Settembre.* ▽ trecento d' oro in oro, pagati per commißione di S. S.ta al Reuer.mo messer Julio de Grandi, preſidente della camera Apoſtolica, per darli a messer Jacomo Meleghino per refondar' la caſa de Araceli; et ſonno li medemi, chel prefato Monsignor preſidente hebbe queſto di ſopraſcritto dalli magnifici Agoſtino Doria et Antonio Pallauicino, come appare ad entrata in queſto foglio (*d. h. fol. 30 a*) . . . . ▽ 300 bol. —. (*Ibidem.*) 216

— *a di 4 d' Ottobre.* Dal Pirino, dati a maestro Pietrasancta et maestro Jacopo, scultorj, per finito pagamento de la ombrella di marmo, posta ne la uolta de li stucchi uerso la capella Paulina . . . . ▽ 50. (*Ibidem.*) 217

— *a di 6 d' Ottobre.* Dal Pirini, dati per me a maestro Johann Maria muratore, per finito pagamento della aricciatura di tutta la uolta delli stucchi ne la sala del Re . . . . . ▽ 26, de la quale ho pagato in tutto fra lui et maestro Jacopo da Bressa per detta opera ▽ 188 *etc.* (*Ibidem.*) 218

— — — A maestro Gio: Maria muratore per ultimo et finito pagamento dell' ariciatura di tutta la uolta de la sala de li Re, pagò il Pirino, come appare per sue polize . . . . ▽ 26 bol. —. (*Ibidem.*) 219

— *a di 10 Nouembre.* A maestro Domenico Roſſello et maestro Paulo Pianetto, scarpellinj, compagni, ▽ 150 a bon conto de cauare della uigna de Palucello li marmi mischi per far la porta alla ſala del Re. Sono per mandato extraordinario [1]). (*Ibidem.*) 220

— *a di 15 Nouembre.* A maeſtro Nicolo Franceſe uetraro ▽ ſette per ſue fatiche et ſpeſe di ſtagno et fillo di rame, poſte a rifare li quattro pezzi di uetriate, ritornate alli fineſtroni alla cappella noua di Palazzo, doue hora depinge messer Michelangelo d' accordo. (*ASR. Tes. Seg. Edifici pubb.*) 221

1545 Jenaro. A messer Perſo Aleotto, theſauriere ſecreto de N. S., ▽ seicento d.o in oro per pagare un rubino et un diamante in tauola jperi per mano de Gaio da uno mercante in caſa de Bettino . . . . ▽ 600. (*BVat.*) 222

[1]) Die Vigne lag hinter Sta. Maria in Domnica (Caelius), heute Villa v. Hoffmann. Vgl. Lanciani II. 132 f., wo noch einige Ricordi in bezug auf die Porta wie auf die dazu verwendeten marmi mitgeteilt sind.

Et piu a di 12 Marzo 1545. ▽ quatordici bol. ſeſanta a messer Francesco Gomes, stilator de aque in Beluedere, per comprar uaſi di ramo et uetro et altre coſe per far aquauita . . . . ▽ 14 bol. 60. Für diesen Zweck finden sich noch verschiedene Anweisungen. (*ASR. Tes. Seg.*) 223

MDXLV. E a di 19 de Aprile. ▽ quaranta dui a messer Jacobo Meleghino per oncie ſei de aziuro oltramarino a ragione di ſette ▽ l' oncia, qual io ho conſignato a messer Michelagnolo Bonarrota . . . . . . ▽ 42 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 224

— *a di XI di Maggio.* ▽ uenti doro in oro a monna Chaterina Grecha per prezo de uno tauolino, tutto tarſiato d' oßo biancho con ſuo piede, comprato per uſo di S. S.ta . . . . ▽ 22 bol. —. (*Ibidem.*) 225

— *a di 15 di Maggio.* ▽ uenti ſette bol. uenti a maestro Criſtofano de Oggia, capomaſtro de muratori, per el lauoro di muro et pietra, che lui ha facto nel nicchio in Beluedere, oue e la figura, che ſi compro da messer Nicholo de Palis . . . ▽ 27 bol. 20. 226

— — — ▽ noue bol. cinque e meggio (*mezzo*) a maestro Domenico, capomaeſtro de ſcarpellini, per reſto della condutura et manifatura de li marmi del nicchio de Beluedere, oue è la fighura di marmo, che N. S. compro da messer Nicholo de Palis . . . ▽ 9 bol. 5½. (*Vgl. Reg. 207. 210.*) 227

MDXXXXV die XXIX Maji. Soluit scuta 45 similia in vim mandati sub die VIII huius magistro Michaeli Angelo pictori pro pictura vexillorum equitum D. N. Pape . . . . ▽ 45 bol. —.[1]) (*Ibidem.*) 228

— *a di 4 di Giugno.* Per mane di maestro Pirino pictore io ho pagato per oro, colori et giornate de garzoni ▽ trenta per ornare la lettiera di noce intagliata, nouamente facta per N. S., col fornimento di ormiſi carmiſino e trine e frange doro . . . . ▽ 30 bol. —. (*Ibidem.*) 229

A di 17 di Luglio 1545. ▽ cento cinquanta di oro in oro a messer Alexandro Ruffino per altri tanti ſpeſi de ſuoi et dati a messer Hieronimo Cuccino per prezzo de una testa di marmo de Traiano, che ha uenduta a N. S. per meterla nel palazo della Excellentia del Duca di Caſtro . . . . ▽ 165 bol. —. (*Ibidem.*) 230

E a di 10 dagoſto 1545. A Francesco alias Urbino, seruitore de messer Michelangelo pictore, ▽ 4 y 54½ per tanti, che lui ha speso in fare spicanare e arricciare una facia della cappella Paulina, fatta nouamente in palazzo Apostolico, doue esso messer Michelangelo depinge, come appare per la lista, doue e (*è*) fatto il mandato . . . . ▽ 4. 54½. (*Ibidem.*) 231

A di 14 d' Agoſto 1545. Io Pier Gio: Aleotto ho receuuto dal Reu.mo Mons.re Datario per mane del Reu.mo messer Gio: de Rubeis ▽ mille d' oro, quali per commißione di N. S.re portai a Madama per reſto delli ▽ dua mille simili, che S. S.ta gli dona per fare dua paramentj da camera in questo ſuo felicißimo parto . . . . . . ▽ 1100 bol. —. 232

— *a di 16 di Agoſto.* ▽ uno bol. ottanta a maestro Aloisio, ligator de libri della capella; sono per breuiarij, compratj da lui, per uſo di Sua S.ta . . . . ▽ 1. 80. (*Ibidem.*) 233

— *a di 18 d' Agoſto.* ▽ trenta dui nouanta sette a maestro Pietro da Imola pittore et a maestro Leonardo, maestro di legname in Borgo, per manifattura et pittura di dodici scabellj et sei banche longhe, che serueno a Monte Cauallo per seruicio di N. S. . . . . ▽ 32 bol. 97. (*Ibidem.*) 234

— *a di primo di Settembre.* Io Pier Gio: Aleotto ho hauuto dal Reu.mo Mons.re Datario per mane del Reu.mo messer Gio: de Rubeis ▽ ducento d' oro in oro; ſonno per darli per manza a la mamana, che ha raccolti li figlioli del S.re Ottauio Farnese, quando Madama li parturj . . . . ▽ 220. (*Ibidem.*) 235

[1]) Michelangelo de Sanctis, der 1549. 4. II. für die gleiche Arbeit ▽ 20 erhält.

1545 addi 3 di Ottobre. Al Riccio carattero ∇ dodici bol. 40 per portatura di diuerſe figure dal Antoniana al palazo del duca di Caſtro e per portatura di diuerſi marmj, portati da diuerſi lochi in Santo Piero da di 9 dagoſto prox.o paßato per tutto queſto di 3 dottobre. — V. 12. 40. Für den Petersbau wurden viele antike Rudera benutzt, teils in ganzer Gestalt, teils zerschnitten. Kamen bei Nachgrabungen größere Kunstwerke zutage wie hier, so eignete sie sich der Papst oder seine Nepoten an. (*AFP. vol. 22 fol. 57b sub 9. X. 1545 verzeichnet.*) 236

— *a di 5 de Ottobre.* ∇ dieci d' oro in oro a maestro Raffaello da Montelupo scultore à bon conto de li modelli, che fa delli apoſtoli, che N. S. uol si facciano d' argento . . . . ∇ 11. (*ASR. Tes. Seg.*) [1] 237

— *die XXXI Octobris.* Soluit ſcuta viginti ſimilia in vim mandati ſub die nona huius magiſtro Michaeli pictori pro operibus in archiuio factis . . . . ∇ 20. (*ASR. Tes. Seg.*) 238

— *addi II di Nouenbre.* A maestro Batiſta da Sangallo e maestro Jacopo da Breſcia, conpagni, capomaestri del palazzo de muratori, ∇ 4 e per loro a Battiſta carattiero per ſua mercede di auer portato una quantita di calcinacci, tratti di loro ruuine in palazzo predetto della corte maggiore di palazzo, fuori al tempo che ritorno il papa addi paxati da Perugia *etc.* . . . . ∇ 4 bol. —. (Auch hier erfolgten noch weitere Zahlungen.) 239

— *a di 4 di Nouembre.* ∇ 10 à maestro Francesco orefice da Faenza per il meſe Nouembre et Decembre à buon conto d' uno apostolo d' argento, che fa per la capella . . . . ∇ 10 bol. —. (*Ibidem.*) 240

— *addi 7 di Nouenbre.* A maestro Domenico Roſello e compagni, ſcarpellini, ∇ 80 a bon conto de ſuoi lauori, che il fa in palazzo e Beluedere . . ∇ 80 bol. —. [2]) 241

— *a di 13 di Nouembre.* ∇ diece à maestro Octauiano da Oruieto orefice a bon conto de manifattura delo apoſtolo d' argento, che lui fa per N. S., per ragione de ∇ 5 il mese, cominciando il primo di questo, pagandolo, sin che sera finita l' opera . . . ∇ 10. 242

— *a di 14 di Nouembre.* Per mano de messer Gio: Batt.a Pirino ∇ 20 al Pietrasanta et à maestro Jacopo, scultorj, à bon conto dell' arme di N. S.re, che fanno per mettere nella facciata della sala de li Re uerso torre Borgia . . . . ∇ 20 bol. —. (*Ibidem.*) 243

— *a di 28 di Nouembre.* ∇ quarantacinque d' oro in oro à messer Valerio de Belli Vicentino, intagliatore de criſtalli, per parte di mille et dugento scudi simili, che haueua hauere per prezzo d' una croce et doi candelierj et dua pace di criſtallo intagliate, che lui ha uenduto à N. S. et à me consignate. Il supplemento delli 1200 ∇ dettj gli ho consignati li mille cento et cinquanta scudi similj, ch' io doueuo riscuotere dal Reu.mo Cardinale Cornaro et da Caualcanti per resto de 2000 ducati d' oro di camera, che loro haueuano promesso à S. S.ta per l' armata del bauilato maggiore del regno di Cipro in persona di messer Federico Cornaro . . . . (*Ibidem.*) 244

— *addi 7 di Dicembre.* Ho pagato ∇ 10 bol. 66 1/2 à maestro Gio: Batt.a scultore; ſonno per ſpendere nelle coſe, a luj nesessarie, per fare il tabernaculo di bronzo per il Corpus Domini nella capella Paulina, come appare per mandato . . . ∇ 10 bol. 66 1/2. 245

— — — ∇ 1 bol. 25 à Gio: Bat scultore per cinque giornate d' un' falegname, che lo aiuta à fare il modello del tabernaculo per il Corpus Domini . . . . ∇ 1 bol. 25. (*Ibidem.*) 246

[1]) Als Ergänzung diene: Conuentio super fabricandis imaginibus apoſtolorum ex argento: Appiè sara nota di tutti li argenti, dati (*da*) messer Piergiouanni à piu orefici per fare li apoſtoli di N. S.re, et prima a di 14. X. 1545 a maestro Tubia orefice usw. (*A Vat. Instrumenta generalia vol. 38 fol. 36b.*)

[2]) Weitere Zahlungen für denselben Zweck ergingen am 5. XII. 1545; 10. I., 6. II, 6. III., 6. IV., 11. V., 12. VI., 10. VII., 5., 30. VIII. usw. bis a. 1547.

A di 10 di Decembre 1545. ∇ cinque a maestro Pietro da Imola pittor' per la pittura et doratura de dui scabelli a lanterne per adoperarsi in capella di N. S.re . . . ∇ 5 bol. —. (*Ibidem.*) 247

— *a di 16 di Dicembre.* ∇ dui d' oro in oro a Gio: Paulo, muſico di leuto, quali N. S. gli dona per hauer sonato l' altra sera nanti a S. S.ta; et piu bol. quarantuno à quattro fachini, che portarono certi cerui großi à donare (*a*) Madama et alla S.ra Duchessa di Piaſenza in nome di S. S.ta . . . . ∇ 21 bol. 61. (*Ibidem.*) 248

A di ultimo di Febraro 1546. ∇ tredici d' oro in oro bol. uenti a messer Vincenzo Romulo Cecchiero per on' (*oncia*) una, den. undicj, grani dua di oro fino di ducati per farne una medaglia con la effigie di S. S.ta, qual si è donata a l' imbaſciador del re di Pollonia . . . . ∇ 14 bol. 50. Derselbe erhält dazu noch eine Goldkette nel farlo caualiere a speron d' oro. 249

1546 a di 28 di Marzo. ∇ deciotto bol. ottanta à messer Jacopo Meleghino per il prezzo di once dua et ottaui cinque et meggio (*sic*) di agiuro (*azurro*) oltramarino da ∇ sette l' onza, che ha à seruire à messer Michelangelo per depingere la capella Paulina . . ∇ 18 bol. 50. (*ASR. Tes. Seg.*) 250

— *a di 29 di Marzo.* ∇ sette bol. quaranta à Urbino, seruitore di messer Michelangelo, per comprare sei arcarezzi di diuerſe ſorte et uenti tauole di olmo cappate per bisogno de ponti da depingere la sopradetta capella Paulina . . . ∇ 7 bol. 40. 251

— *adi primo di Maggio.* ∇ quarant' otto à messer Jacomo Meleghino per once ſei di azurro oltramarino, ch' ha fatto uenire messer Michelangelo pittore per depingere la capella Paulina da Ferrara, à ∇ 8 l' onza, et consignato à me Pier Gio: Aleotto . . . . . ∇ 48. (*Ibidem.*) 252

A di X di Giugno 1546. Il Reu.mo Mons.re Datario per mano di messer Gio: de Rubeis mi ha dato ∇ mille d' oro in oro per ispendere nelle occorrenze della camera segreta di N. S. et particolarmente per paghare le statue di marmo antiche, ch' hanno uenduto messer Degidio (*Decidio*) et messer Fabio Sassi . . . . ∇ 1100. (*Ibidem.*)[1] 253

A di 19 di Giugno 1546. ∇ uenticinque a maestro Domenico Rosello scarpellino à buon conto de suoi lauori di scarpello nella fabrica di Monte Cauallo . . . ∇ 25 bol. —. So noch oft. (*Ibidem.*) 254

A di 22 di Giugno 1546. ∇ cento et uintisette a maestro Vicenzo Raymondo, miniator della capella et sacriſtia di N. S., quali sono per resto della summa delli ∇ 457, quali se li pagha per conto saldo di tutti quelli libri, miniati et stimati da fra Bastiano piombator' et maestro Perino del Vaga pittore, presente il Reu.mo Mons.re de Aſciſi, maestro di capella . . . . ∇ 127. (*Vgl. Reg. 121. 200. 205.*) (*Ibidem.*) 255

— *addi 23 di Giugno.* ∇ 12 al Pietraſanta et maestro Jacopo, scultori, à buon conto dell' arme di marmo, che ua ſopra la porta della cappella Paulina . . . ∇ 12. Weitere Zahlungen erfolgten am *17. VII*; *1. XI.* je 12 ∇; *22. XI.* 20 ∇ per reſto dell' arme **255a**

— *a di 9 di Luglio.* ∇ uno à maestro Pastorino per commeßione di N. S.re per comprare le coſe, che bisognano in acconciar' le uitriate di San Marco. . . . ∇ 1 bol. —. (*Ibidem.*) 256

1546 a di 1 di Settembre. ∇ 6 bol. 76 à maestro Pirino pittore per pagar' maestro Pietro et maestro Guido, pittori, che lauorano di stucco et di pittura il fenestrone della loggia bella, oue era la porta, in palazzo Apostolico . . . . ∇ 6 bol. 76. 257

1546 addi ... di Settembre (*der Tag fehlt, c. 6—14. IX*). ∇ 6 y 76 à maestro Pirino pittor' per tante opere di stucco et di pittura, ch' ha fatte far' in un uolto della loggia di mezzo del palazzo . . . . ∇ 6 y 78. (*Ibidem.*) 258

[1]) Über die Raccolta Sassi, die an Ottavio Farnese verkauft wurde, vgl. Lanciani I. 177. Die Urkunde mit der Aufzählung der Antiken datirt vom 26. V. 1546. Vgl. auch Aldroandi, Le statue p. 159 f.

Ottobre 1546 Domenica 3 detto. Morse maestro Antonio de San Gallo, architetto della Santità di N. S.re; sotterato in S. Petro. Per il depoſito niente. Torcie vintj tre; ebbe messer Benedetto . . . . ▽ — bol. —. (*Kapitelarchiv v. St. Peter Libro de Morti 1543—1547 fol. 23 a.*) Nach Vasari starb er in Terni, und der Grabschrift, die Vasari ebenfalls mitteilt, zufolge III cal. Oct. = 29. September. Das wird richtig sein. Die Libri de Morti enthalten vielfach ungenaue Eintragungen, in diesem Falle, wie es scheint, den Tag der Bestattung für den Sterbetag. Bis zum Oktober exklusive erhielt der Meister auch stets seine Provisionen. So heißt es im AFP cod. 30 fol. 25 a:

1546 addj XXIIIJ di Settembre. A maeſtro Antonio Sangallo ▽ cinquanta a bon conto della calcia, che 'l da alla fabrica . . . ▽ 50. Ferner: A maeſtro Antonio Sangallo ▽ uenticinque per la ſua ſolita prouiſione del preſente meſe di Settembre ▽ 25. Aber (fol. 28 a) *addi 13 di Ottobre:* Alle Rede del quondam Antonio da Sangallo ▽ 203. 60 per reſto di ▽ 303. 60, che montano rubbia 759 di calcia, che l' hanno dato alla fabrica a julj 4 il rubbio da di 4 del preſente (*Ottobre*) per tutto queſto di . . . ▽ 203. 60. Antonio da Sangallo war nämlich Kalkgrubenbesitzer und als solcher (neben anderen) mit der Lieferung des Kalkes für den Petersbau bestimmt. Seine Erben setzten dieses Geschäft fort. 259

A di 4 di Nouembre 1546. ▽ sette a maestro Guido, fratello di Pastorino, per hauer' acconcie le uitriate in San Marco et li sportelli, fatti nelle camere di S. S.ta in Palazzo . . . . ▽ 7. (*Ibidem.*) 260

— *addi 26 di Nouembre.* A maeſtro Coſmo e compagni ▽ diciannoue bol. 27 per diuerſe ſpeſe, fatte in dipingere la ſepultura di maeſtro Antonio Sangallo et altre ſpeſe minute, che l' ha fatto per uſo della detta fabrica . . . ▽ 19. 27. (*AFP. cit. fol. 36 b.*) 261

A di 4 di Genaro 1547. ▽ dieci à Gio: Batt.a: da Imola tragettator' per il prezzo di 200 medaglie d' ottone, ch' ha gettato con la effigie di N. S.re et consignate à maestro Jo: Iacopo orefice per cuniarle; et sono per poner' in diuerse fabriche, che S. S.ta fa al presente in Roma . . . . ▽ 10. (*Ibidem.*) 262

A di 18 di Marzo 1547. ▽ uno bol. trentasei à maestro Gio: Batt.a tragettator' per tragettatura di tante medaglie, ch' ha fatte con la effigie di N. S. per poner' nelle fabriche, che fa S. S.ta hora in Roma . . . . ▽ 1. 36. 263

A di 24 di Marzo 1547. ▽ cento d' oro in oro a maestro Vicenzo, miniator' della capella et sagristia di N. S., à buon conto per le miniature d' un messale del Giouedi Santo per uso priuato di S. S.ta et altre opere, che tutta uia si fanno per detta sagriſtia . . . ▽ 110. (1548. 20. 11 erfolgte eine weitere Zahlung von 110 Scudi.) 264

A di 2 di Aprile 1547. ▽ dodici d' oro in oro alli frati Indiani per pagare lo stagno per fare la stampa della lor lingua . . . . ▽ 13. 20. (*Ibidem.*) 265

A di 14 di Aprile 1547. ▽ uentidue bol. 65 à maestro Andrea fornimentaro per prezzo di tanti lauori, che ha meßi al leggio della capella di N. S.re; qual leggio fu consignato a Mons.r sacriſta . . . . ▽ 22. 65. (*Ibidem.*) 266

A di 20 di Maggio 1547. ▽ nouanta bol. 18 à maestro Manno orefice per reſto della manifattura dell' apoſtolo Santo Mattheo, ch' egli ha fatto fare à maestro Ruberto Thedesco, che fù stimato ▽ 140; et per d.ri 20 d' argento di carlino, che meße piu in detto apoſtolo . . . . ▽ 90. 80. (*Ibidem.*) 267

— — — ▽ nouantotto bol. 65 a maestro Thobbia orefice per reſto di ▽ 420 di moneta per la manifattura di tre apoſtoli, ch' egli ha fatti fare à diuerse persone, tanto stimati, cioe Santo Jacopo Maggiore ▽ 150, Santo Andrea non finito et senza base ▽ 130, Santo Jacopo Minore ▽ 140 . . . . ▽ 98. 35. (*Ibidem.*) 268

— *addi 15 di Luglio.* ▽ centocinquanta à maestro Gio: Jacopo orefice per fattura dell' apoſtolo San Philippo d' argento, ch' egli ha fatto per la capella grande di N. S.re, consignato a Mons.r sacriſta, et ▽ centoquaranta per la fattura della conca d' argento degli Agnus

Dei, à me consignata: che tanto detti lauori ſono ſtati ſtimati, ritenendogli ▽ 12 bol. 90 per tanto argento, restatogli de detti lauori, che ſono ▽ 277 bol. 10 . . . . ▽ 277 bol. 10. (*Ibidem.*) 269

1547 addi 11 di Agoſto. ▽ ducento quaranta bol. 76 a maestro Giouanni orefice per fattura et argento del suo, messe nell' apoſtolo San Thomasso d' argento, fatto per la cappella grande di N. S.re, consignato à Mons.r sacrista . . . . ▽ 240. 76. (*Ibidem.*) 270

Ottobre 1547 Jouedj 20 detto. Morse el nobile magiſtro Perino depittor', sotterato alla Rotonda. Per il depoſito julij sej et torcie sej; ebe messer Pompeo . . . . ▽ — bol. 60. (*Kapitelarchiv v. St. Peter Libro de Morti cit. fol. 41 b.*) Nach der Grabschrift im Pantheon (*Vas. V. 631*) starb Pierin del Vaga am 19. Oktober (14 cal. Nov.). 271

Addi 23 di Ottobre 1547. ▽ centocinquanta d' oro in oro à messer Giouanni Cemino per il prezzo di uno zaffiro in anello, che N. S.re gli ha fatto comprar' per donare al Reu.mo cardinale di Ghisa Francese, nuouamente uenuto à Roma à pigliar' il capello. . . ▽ 165. 272

Addi 4 di Decembre 1547. ▽ uenti a maestro Danielle pittor' per prouiſione di Nouembre, prossimo passato, ordinatagli nel primo di detto mese in luoco della bo: me: di maestro Pirino pittor. . . . . ▽ 20. (Nun folgen für diesen Künstler die Anweisungen, die zu notiren sich erübrigt.) 273

Addi 11 di Decembre 1547. ▽ quarantuno bol. 60 al quondam maestro Pirino del Vaga pittor' et per lui a maestro Joseph Fiamengo medico, suo genero, per resto del suo salario da di primo di Settembre per tutto 20 di Ottobre, che fù il di della sua morte, à ragione di ▽ 25 il mese . . . . ▽ 41. 60. (*Ibidem.*) 274

Addi 8 di Maggio 1548. ▽ otto di oro in oro à maestro Marcello pittor' per il prezzo di un ritratto in tela di N. S.re, dallui comprato et per mia mano consignato all' Ecc.mo S.r Duca Horatio Farnese per commiſsione di N. S.re, il quale rittratto S. Eccellenza ha donato all' Ill.ma S.ra Madama Degè, madre dell' Ill.mo S.r ambasciadore del Re Christianissimo, quando la si parti di Roma . . . . ▽ 8. 80. 274a

— *addi 23 dagoſto.* ▽ 5 y 25 a maestro Daniele pittor' per al tanti dallui spesi in cose necessarie per cominciare à depinger' et lauorar' de stucco nella ſala ſopradetta (*de' Re*) . . . . ▽ 5 y 25. 275

— *Agoſto.* A messer Michelangelo Bonarotti per ſua prouiſione ordinaria de Luglio scuti cinquanta . . . . ▽ 50. (*BVat.*) 276

— — — Al decto messer Michelangelo scuti cinquanta per la noua prouiſione de scuti 50 el meſe, assignatali de nouo ultra li 50 ordinarij, qual comincia a di primo de Luglio. Quali messer Pier Joanni me rimborſa, come appare in queſto a fol. 25 appresso ali reſidui dagoſto . . . . . ▽ 50. Fol. 25 b heißt es: Da messer Pier Giouannj Aleotto ▽ cinquanta per conto de messer Michelangelo Bonarotti; und *August 1548*: A messer Michelangelo Bonarotti per la prouiſione ordinaria et extraordinaria de Agoſto scuti cento; et messer Piergiouanni me rimborſa de 50; appare in queſto a fol. 25 appreſſo li reſidui dagoſto . . . . . . ▽ 100. Der Ricordo erklärt sich durch die Übernahme der Fabbrica di San Pietro nach A. d. S. Gallos Tode. Von nun an begegnen die regelmäßigen Gehaltszahlungen, die der Papst anweisen ließ, daher sie sich in den Bänden der Dataria (soweit erhalten), nicht in denen der Fabbrica, finden. So werden regelmäßig Monat pro Monat 50 ▽ Provision vermerkt, von *Oktober 1548* (pro September) bis *Dezember 1549* (pro Dezember). Danach eine Lücke. Der neue Band (*BVat. Nr. 10605*) beginnt mit dem *Januar 1554* und verzeichnet die Saläre Michelagniolos vom *Februar 1554* an — 1554 exito di Marzo a messer Michelagnolo Buonarrotj ſcudj venticinque doro et venticinque di moneta per il meſe paſſato . . . . . ▽ 47. 80 — *bis Februar 1555*, immer halb oro, halb moneta oder ▽ 47. 80. Die übrigen Bände fehlen. (*BVat.*) 277

1549 addi 2 di Genuaio. Per mandato di messer Mario Macherone ▽ 8 à maestro Marcello pittore à buon conto di un quadro, nel quale dipinge il iudicio, che ha dipinto

messer Michelangelo Buonarota in cappella di Sixto; et questo per seruitio di detto palazzo Farnese . . . . ▽ 8. (*ASR. Tes. Seg.*) [1]) 278

1549 addi 5 di Gennaio. ▽ 6 bol. 1 al detto per pagare tante giornate alli lauoranti di Fra Guglielmo scultore . . . . ▽ 6 bol. 1. (*Ibidem.*) 279

— *addi primo di Marzo.* ▽ 8 à maestro Marcello pittor à buon conto del quadro, che depinge per il palazzo . . . . 7. 92. (*Ibidem.*) 280

— *30 di Marzo.* A Marcello di buon conto della pittura del quadro per il palazzo . . . . ▽ 7. 92. (*Ibidem.*) 281

— *addi 21 di Giugno.* ▽ 20 ad Horatio Sangallo per ualuta di una teſta di marmo di donna et un pezzo di coloßo con la teſta et due pezzi di una teſta di Gioue grande . . . . ▽ 19. 80. (*Ibidem.*) 282

— *addi 9 di Nouembre.* ▽ 50 a messer Bernardino de Fabij Romano per pagamento di alcune statue, ch' egli ha uendute alla fabrica del palazzo nuouo . . . ▽ 50. (*Ibidem.*) 283

Addi 2 di Marzo 1550. ▽ quattro bol. 90 a maestro Francesco falegname per prezzo di un scritturino, di una cassa della Natiuità et per due balaustri di noce per gli candelieri di cristallo, i quali serueno per la messa di N. S.re; et tutti gli sopradetti lauori sono in camera di S. S.ta . . . . ▽ 4 bol. 60. (*ASR. Tes. Seg. ad ann.*) 284

— *addi 20 di Aprile.* Scudi dodici et bol. 10 a maestro Daniele pittore per tante giornate et spese, fatte à depingere due finistre sulla loggia di mezo del palazo . . . ▽ 12. 10. 285

Addi X di Maggio 1550. Bol. 86 à messer Giouanni Francese, acconciator di vetriate, per altanti dallui spesi in piombo et stagno per acconciare le vetriate della cappella di Siſto . . . . ▽ — bol. 86. 286

1550 addi 20 di Giugno. ▽ venti d' oro al Moretto buffone, i qualj N. S. gli dona per hauer buffoniggiato auanti S. S.ta . . . . ▽ 22. 287

Addi primo di Luglio 1550. ▽ uno bol. 50 à maestro Lodouico lettigaro per il cornisamento del quadro, dou' è dipinto il figliuol del duca di Firenze, in camera di S. S.ta . . . . ▽ 1. 50. 288

— *addi 17 di Agoſto.* ▽ venti di oro à messer Vincentio miniatore per dono, che N. S. gli fa per hauerle miniato un officiolo di S. Beatitudine . . . ▽ 22. 289

— *addi XI di Ottobre.* ▽ trenta à Giouambattista Coli (*Cioli*) scarpellino à buon conto de suoi lauori di scarpello, che fa per la fabrica di Beluedere, hor principiati . . . . ▽ 30[2]). 290

Addi 16 di Ottobre 1550. Scudi sei di oro à maestro Francesco falegname per prezzo di due statue di gesso per tener' in Beluedere, cioè la Zingara et una Venere, cauate dall' antico . . . . ▽ 6. 60. 291

— *addi XI di Nouembre.* ▽ 40 di oro à maestro Daniele pittore per reſto di ▽ 80 simili, che tanto fu il patto di dipingere le due stanze sopradette, al presente finite . . . ▽ 40. 292

— *addi 24 di Nouembre.* ▽ 8 bol. 40 à maestro Daniele pittore per hauer fatto depinger' nella stanza della Tarsia in palazzo un fresio intorno detta camera . . . ▽ 8 bol. 40. (Noch andere Zahlungen an diesen Künstler.) 293

---

[1]) Aus dem libro di entrata ed uscita 1549 per la fabrica del palazo nuouo dell' Ill.ma Casa Farnese nel principio dell' anno 1549, pagati detti denari per mandato di messer Mario Macherone, ſopraſtante di detta fabrica.

[2]) Aus den Entrate ed uscite, date da N. S.re a me P. Giouanni Aleotto, maeſtro di camera et thesauriere secreto di S. S.ta, per la spesa della fabrica di Beluedere et altre occorrenze secondo l' ordine di S. B., cominciando queſto XI di Ottobre 1550 (bis 1553). Daselbst noch andere kleine Posten, die ich weggelassen habe (vgl. Lanciani III. 37, doch mit einigen Versehen und Ungenauigkeiten in Wortlaut und Daten).

1550 addi 18 di Dicembre. ▽ dieci di oro alli Venitiani, che recitarono la comedia in detto giorno in castello S. Angelo, iquali S. S.ta dona loro . . . . . ▽ 11. 294

Addi 29 di Dicembre 1550. ▽ sei a Michelangelo pittore per doratura di otto pomi di lettiera di due letti di N. S.re . . . . ▽ 6. (*Vgl. Reg. 228.*) 295

Addi 14 di Gennaio 1551. ▽ cinquanta di oro in oro a maestro Giouangiacomo de Parma orefice, iquali N. S. gli dona per mancia per le medaglie, dallui fatte della porta santa . . . . ▽ 55. 296

— *addi 18 di Febraio.* ▽ quarantacinque a maestro Lionardo scultore (*da Volterra*) per prezzo di 3 petti di marmo, ch' egli ha fatti alle tre teſte del studio di N. S.re . . . . ▽ 45. 297

— *addi 7 di Marzo.* ▽ cinque à fachini, ch' hanno portato la statua della Bacchessa da casa del presidente à casa di fra Guiglielmo scultore et poi à palazzo . . . ▽ 5. 298

— *addi 3 di Aprile.* ▽ tre bol. 45 à maestro Bartholomeo Baronino, per tanti dallui spesi in far racconciar li stendardi di Africa sopra la porta della cappella di Siſto et poi sopra una porta di San Pietro . . . . ▽ 3 bol. 45. 299

1551 April (*sine die*). A Curtio Macherone à buon conto di ▽ cento di oro, che sotto di — (*sic*) di Marzo pattuirno messer Scipio Perotti, il Vignuola et messer Girolamo architetto con lui, che reſtaſſe hauere della fontana grande et della della (*sic*) Cleopatra, ▽ 17 bol. 60: che insin al presente giorno egli ha riceuuto . . . 57 bol. 26. 300

1551 (*ohne Datum, doch nach dem 27. IV.*). A quel che andò à condurre le statue del stato del S.r Ascanio à buon conto ▽ due . . . . ▽ 2. 301

1551 addi 6 di Giugno. ▽ 9 a maestro Bartholommeo falegname per pagar' tanti legnami per lauorare al corridore dissotto di Beluedere per farci il giuoco della palla della corda per uso del Reuerendissimo Monti . . . . ▽ 9. 302

— *addi 18 di Agoſto.* ▽ due bol. 50 à Niccolo scultore per hauer aiutato maestro Guglielmo ad acconciar' la hiſtoria di Vulcano et in la por.za . . . ▽ 2. 50. 303

1551. 1 Septembre. A maestro Daniele da Volterra pittore à buon conto della pittura della stanza, doue sta la Cleopatra, et del stucco ▽ 40; che fu stimata detta sua fattura ▽ 715, et ne hà riceuuto ▽ 520 per man' di Monsignor Poggio, et con questi ▽ 40 sono ▽ 560. 304

1551 October (*sine die; wohl Ende des Monats, da der Ricordo zuletzt geschrieben steht*). A Baſtiano soprastante della fabrica di S. Pietro, à buon conto del modello, ch' messer Michelangelo pittor' ha comminciato per far' una facciata di un palazzo di ordine di S. Beatitudine ▽ dieci . . . . ▽ 10. 305

— — *Nouembre.* A Baſtiano, soprastante della fabbrica di S. Pietro, ▽ dieci à buon conto del modello, che fà messer Michelangelo della facciata de un palazzo . ▽ 10. 306

— *addi 22 di Dicembre.* ▽ trenta di oro in oro a maestro Marcello pittor' per recognitione di hauer depinto due ritratti, uno di N. S.re, l' altro del figliuol del Duca di Firenze . . . . ▽ 33. 307

— — *Decembre.* A Baſtiano soprastante della fabbrica di S. Pietro, ▽ dieci à buon conto della spesa, che fa messer Michelangelo Buonarotti nel modello de un palazzo . . . . ▽ 10. 308

— — *Decembre.* A Vincenzo Mantouano orefice per prezzo di una testa di Ottauiano di metallo, moderna, cauata dall' antico, ▽ dodici doro . . . ▽ 13. 20. 309

Addi X di Gennaio 1552. A messer Giacomo Vignola ▽ tredici doro per sua prouisione del mese presente per la cura de architetto . . . . ▽ 14. (Die Zahlungen folgen regelmäßig.) 310

1552 addi 13 di Gennaio. ▽ 10 bol. 20 à maestro Lionardo scultor' per prezzo, anzi fattura di un busto di marmo, messo nella testa di Ottauio, di metallo, posto nella stanza nuoua sopra il corridore, alias la galeria . . . . ▽ 10 bol. 20. 311

1552 Gennaio (*sine die*). A Baſtiano, soprastante alla fabrica di Santo Pietro, scudi 20 doro à buon conto del modello, che fa messer Michelangelo Buonarotti del palazzo, ordinatoli da Sua Santita . . . . ▽ 22. 312

— *Febbraio* (*sine die*). A Baſtiano, soprastante alla fabrica di San Pietro, ▽ 10 di oro à buon conto della spesa del modello, che fa messer Michelangelo Buonarroti, ordinatoli da Sua S.ta . . . . ▽ 11. 313

— *Febbraio* (*sine die*). A maestro Lionardo scultore à buon conto della statua di marmo, che ristaura in Beluedere . . . ▽ 5. — A Valerio Cioli ▽ 3 à buon conto di una statua, che racconcia . . . . ▽ 3. 314

1552 addi 8 di Marzo. ▽ 17 à maestro Lionardo scultore per resto di ▽ 22 simili, che tanto se li da, per hauer racconcio una figura di marmo, fattole testa et braccia et uno iſtrumento . . . . ▽ 17. 315

— *addi XI di Aprile.* ▽ 6 à maestro Valente per reſto di ▽ 8 simili per acconciatura del fiume, statua al Porto . . . . ▽ 6. 316

— — *April.* A frate Michele, che lauora le uetriate in Beluedere et altre cose occorrenti per N. S.re, ▽ dodici doro . . . . ▽ 13. 20. 317

— *addi 8 di Giugno.* ▽ 8 à Giouanantonio Sormano per ualuta di un putto di marmo, che tiene un cagnolo, per la vigna . . . . ▽ 8. 318

— *addi XIV d' Agoſto.* Alli stuccatori per tante giornate alla fontana della villa Julia . . . . ▽ 6 bol. 60. (Es folgen noch viele Ricordi mit Zahlungen an Francesco da S. Gallo, Federigo da Urbino u. a. für die Fonte.) 319

— *addi 4 di Settembre.* A Gio: Batt.a scultore ▽ 6 di oro à buon conto della figura, che acconcia; laqual donò il Reuerendissimo Cardinale Maffeo . . ▽ 6 bol. 60. 320

— *addi 3 di Ottobre.* ▽ 100 doro per poliza del Signore Thesoriere generale di N. S. à messer Giorgio Vasari pittore à buon conto del parapeto, che fa alla cappella di Santo Pietro Montorio di marmo, cioe . . . . ▽ 110. 321

Addi 16 di Nouembre 1552. ▽ ottanta di oro a maestro Flaminio falegname per prezzo del tabernacolo, che ci hà uenduto, di legname con 8 figure ne suoi nicchi da basso et tutti li suoi finimemti congrui, il quale S. Beatitudine uuol donar' all' Araceli . . . ▽ 8. 8. 322

— *addi 18 detto.* ▽ sei d' oro al Mantouano orefice, al Pellegrino per prezzo di una testa di marmo di Tito . . . . ▽ 6. 60. 323

— *addi 27 di Nouembre.* A maestro Thomasso et Jacopo compagni, scultorj, ▽ 4 à buon conto del lauoro loro, che fanno sul fiume di peperino per la fontana di villa Julia . . . . ▽ 4. (Noch andere Zahlungen an diese Meister.) 324

1553 addi 22 di Gennaio. ▽ 4 doro à maestro Gio: Batt.a scultore per conto della teſta di marmo sul giouanetto nudo, che ſta alla fontana . . . ▽ 4. 40. 325

— *addi 29 di Gennaio.* A Thomasso scultore ▽ 2 bol. 40 per tante giornate sul fiume, detto Arno, alla fontana . . . . ▽ 2 bol. 40. 326

Addi 30 di Aprile 1553. Al Mantouano orefice, al Pellegrino ▽ quattro doro, i quali N. S.re li dona per un satiro di marmo, che donò a S. S.ta . . . ▽ 4. 40. 327

1553 addi 25 di Giugno. A Raffaello da Montelupo scultore ▽ 88 per prezzo di una tauola ottangula, uenduta a N. S., messa alla vigna . . . . . ▽ 88. 328

— — — A maestro Bartholommeo Baronino, capomaestro de muratori, ▽ 774 à buon conto de suoi lauori di muro, fatti et da fare alla villa Julia . . . ▽ 774. 329

1553 Giugno —. A maestro Pietro pittore à buon conto della loggia nuoua, depinta alle stanze nuoue, et altri lauori ▽ quaranta doro in oro . . ▽ 44. 10. 330

Addi 28 di Dicembre 1553. A maestro Pietro pittore in Borgo scudi cento vintuno à buon conto di diuersi lauori, fatti alle stanze nuoue sopra et uicine al corridore, che ua in Beluedere, et altri lauori pur nelle stanze di N. S.re, che in tutto hà riceuuto ▽ 165 . . . . ▽ 121. 331

1554 addi 7 di Gennaio. A maestro Valente scultore scudi 8 di oro in oro per pagare una testa di Caragalla à un Napoletano per metterla in opera sopra una figura alla grotta disotto depinta . . . . ▽ 8. 80. (*ASR. Tes. Seg.*) 332

1554 Luglio. A maestro Bartholommeo Ammannatj ſcultore ſcudj venticinque et mezzo di moneta per reſto et ultimo pagamento di ſcudj dugento venticinque et mezzo similj in ſua parte per reſto della scultura della cappella della fe: me: del cardinale di Monte secondo l' ordine d' un mandato del S.re Thesauriere generale del dj XI di settembre prossimo passato . . . . ▽ 23. 20. (*BVat.*) 333

1554 October (sine die). A maestro Lionardo scultore à buon conto di hauer rassettati et racconci intero Marte et Venere, attacati doue lui ci ha messo Marte, che era suo . . . . ▽ 25. (*ASR. Tes. Seg.*) 334

— — *Octobre.* A messer Bartholomeo Bußotti et compagni scudi mille et cento d' oro in oro per mandato di detto del di 2 (*scil. Octobre.*), per tanti ne hanno fatti pagare in Fiorenza à Marco di Pietro dal Monte Sansauino per le fabriche del palazzo del S.r Balduino de Monte . . . . ▽ 1100. Für denselben Zweck: November 1554 . . . . ▽ 500 = ▽ 509. 37. (*BVat.*) 335

1555 addi 4 di Febraro. ▽ ventisei bol. 2 a maestro Prospero pittore per tante giornate del lauorar di pittura la scena della commedia . . . . ▽ 26. 2. (*ASR. Tes. Seg.*) 336

— *addi 18 di Febraro.* ▽ 3 bol. 95 à maestro Giouanni falegname per tante spese al suo lauorare nella suddetta scena . . . . ▽ 3. 95. (*Ibidem.*) 337

— — — A maestro Prospero pittore ▽ sette bol. $3\frac{1}{2}$ per tante giornate à depignere la sudetta scena . . . . ▽ 7. 3. 338

— *addi 22 di Marzo.* A maestro Daniele pittore a buon conto del suo credito del lauoro di stucco, fatto nella stanza della Cleopatra, doue è la fontana, in capo il corridore di Beluedere, ▽ venti doro; resta hauere senza quattrini ▽ 45 . . . . . ▽ 22. 339

Addi 18 di Settembre 1555. A maestro Vico falegname à Corte Sauella ▽ quaranta di giuli X per ▽.do per prezzo di un tabernacolo di legname per il Corpus Domini, dallui comprato per N. S.re . . . . ▽ 40. 340

Addi 28 di Settembre 1555. A maestro Batt.a intagliatore à buon conto delle figurine, ch' ei lauora intorno al tabernacolo retroscritto, ▽ 4 doro . . . ▽ 4. 48. 341

— *addi 13 di Ottobre.* A maestro Vico falegname in recognizione dell' accrescimento del tabernacolo antescripto scudi quattro . . . . ▽ 4. 342

— *addi 16 detto.* ▽ sette bol. 30 à Battiſta falegname per reſto di ▽ 11. 70 di alcune figurine, fatte al tabernacolo antescritto . . . . ▽ 7. 30. 343

A di 3 di Gennaio 1556. A maestro Pauolo et maestro Valente, scultori, ▽ quindici a buon conto de suoi lauori di scarpello nella cappella Paulina in palazzo . . . . ▽ 15. 344

— — — A Domenico Roselli scarpellino ▽ cinque doro in oro a buon conto de suoi lauori, fatti in palazzo alle stanze di N. S.re . . . . ▽ 5. 50. 344a

Addi 5 di Gennaio 1556. A maestro Salluſtio architetto[1]) per sua prouisione del mese presente ▽ diciotto di oro in oro . . . . ▽ 19. 80. 345

— *addi 12 detto.* ▽ venticinque a maestro Valente scarpellino à buon conto del loro lauori alla cappella Paulina . . . . ▽ 25[2]) 346

---

[1]) Sallustio Peruzzi, dessen Salär, wie üblich, von nun an notirt wird.

[2]) Auf diese Scarpellinarbeiten beziehen sich noch andere Ricordi, z. B. vom 18., 26. I.; 2., 9., 28. II.; 2. III. 1556 usw., ohne nähere Angabe des Gegenstandes, daher omisi.

1556 addi 29 detto. ▽ dieci a maestro Francesco da Credentia pittor' per resto di ▽ 20 simili per la doratura delli due candelieri di metallo, che stanno dinanzi al Corpus Domini in San Pietro . . . . ▽ 10. 347

— *addi ultimo detto.* A P. Antonio orefice, al Pellegrino ▽ venticinque di oro in oro à buon conto di ▽ cento doro, che resta hauere delli 2 candelieri di metallo, fattj per l' altare del Corpus Domini in San Pietro, secondo una sua poliza di messer Jacomo camerario . . . . ▽ 27. 50. 348

— *addi 16 di Febraio.* ▽ nouantacinque bol. 10 a maestro Pietro pittore per resto di una sua stima di lauori, fatti in palazzo et a San Marco questa estate prossimo passato, ch' importa scudi n.º 582 di moneta, fatta da duoi periti dell' arte . . . ▽ 95. 10. 349

— *addi 4 di Marzo.* A frati del piombo ▽ venti a buon conto della spesa di profetti per la cappella Paulina per questa settimana santa . . . . ▽ 20. 350

— *addi 7 di Marzo.* ▽ due ad Antonio tornitore per resto delle base alle colonne in cappella Paulina . . . . ▽ 2. 351

— *addi 9 di Marzo.* ▽ venti à buon conto delle 4 profetti, che fanno per la cappella Paulina alli frati del piombo . . . . ▽ 20. Desgleichen am 11., 15. III.: ▽ 20 und 30 — 18. III.: ▽ 20 — 22. III.: ▽ 43 bol. 80 per finir le 4 statue de profetti. 352

— — — A messer Adriano pittore ▽ tredici bol. 64 per tante opere et spese all' apparato del sepolcro della cappella Paulina . . . . ▽ 13. 64. 353

Addi 14 di Marzo 1556. ▽ quindici a maestro Giouanni falegname a buon conto del pulpito nuouo per la cappella (*Paulina*) . . . . ▽ 15. 354

— — — A maestro Giouanni falegname ▽ due bol. 23, per tanti dallui spesi in far il serraglio, doue si lauorano le statue de 4 profetti per la cappella Paulina . . . ▽ 2 bol. 23. 354a

— *addi 15 di Marzo.* ▽ dieci bol. 60 a messer Adriano pittore a buon conto dei lauori del sepolcro nella cappella Paulina . . . . ▽ 10. 60. 355

— *addi 16 di Marzo.* A frati del piombo ▽ undici bol. 75 per resto di tante giornate della 7.ª (*settimana*) passata per li sudetti profetti . . . . ▽ 11. 75. 356

— — — A maestro Giouanni formatore ▽ due a buon conto delle forme, che fa del capitello in cappella Paulina . . . . ▽ 2. 357

— *addi 18 di Marzo.* ▽ ventidue bol. 50 a maestro Giouanni, formator di gesso, per ualuta di libbre 1500 di gesso a quattrini 7 la libbra per li 4 profetti, che uanno in cappella Paulina . . . . ▽ 22. 50. 358

— *addi 22 di Marzo.* A messer Adriano pittor per il sepolcro contraposto ▽ dieci bol. 97 . . . . ▽ 10. 97. 359

— *addi 23 di Marzo.* A messer Adriano Spineo pittor per tant' oro di foglia, preso per l' apparato del sepolcro della cappella Paulina . . . . . ▽ 22. 40. 360

— *addi 29 di Marzo.* A messer Adriano pittor' ▽ ventitre bol. 44 per tante spese et opere all' adornamento del sepolcro della cappella Paulina . . . . ▽ 23. 44. 361

— — — A maestro Io: Batt.ª traiettatore da Imola, ▽ cinquantasette di moneta à buon conto de suoi lauori, cioè le lucerne et la candellera per l' apparato del fepolcro della cappella Paulina . . . . ▽ 57. 362

— — — A frate Io: Jacopo del piombo per resto et intero pagamento di tutte le giornate, messe per far li profetti et li angeli per il sepolcro della cappella Paulina . . . . ▽ 50. 363

— — — A messer Bernardo Manfredi ▽ nouantotto à buon conto di diuerse spese, dallui fatte per li profetti et per l' apparato della cappella Paulina . . ▽ 98. 364

Addi 4 di Aprile 1556. A messer Adriano pittor' ▽ due per resto di tutte le spese, ch' egli hà fatte all' apparato del sepolcro della cappella . . . . ▽ 2. 365

— *addi 9 di Aprile.* A maestro Pauolo Pianetti ▽ dieci à buon conto dei lauori suoi per la ruina della torre di S. Marco . . . . ▽ 10. 366

— *addi 12 detto.* A maestro Pau.º et maestro Ambruogio muratore ▽ quindici a buon conto dell' acconcio della torre di San Marco . . . . . . ▽ 15. 367

— *addi 17 di Maggio.* A Vincenzo di Zacheria profumier' ▽ quattordici bol. 95 per prezzo di oncie 11 di trina di oro, che serui per il pauiglione del sepolcro della cappella Paulina . . . . ▽ 14. 95. 368

Addi 12 di Aprile 1557. A maestro Betto da Castello sartore ▽ 7 bol. 50 per prezzo di X para di ali di penne di pauone per li angeli del sepolcro et ▽ 10 doro allui medesimo per recognizione di uestir detti angeli . . . . ▽ 18. 50. 369

— — — Ad Adriano Spineo pittore per tante opere et spese per l' apparato del sepolcro della cappella Paulina . . . . ▽ 20. 24. 370

Addi 6 di Maggio 1557. Alli frati del piombo ▽ quindici di oro in oro à buon conto di ▽ 39 di moneta, che tanto montano l' opere di scultura di hauer fatto li angeli et il Dio Padre del sepolcro, che in fin hor n' hanno hauuti ▽ 33 . . . ▽ 16. 50. 371

Addi 24 di Aprile 1558. A Tiburtio vendelignname in piazza Madama ▽ ventitre bol. 80 per tanti legnami, hauuti dallui per riparar' il tetto della cappella di Sisto . . . . ▽ 23. 80. 372

— *addi 27 detto.* A maestro Pauolo et maestro Valente, scultori, scudi cinquantadue per tutto il mese presente per resto di ▽ 969 loro stima di lauori, fatti per la cappella Paulina fino del 55 et 56 (*sic*) . . . . ▽ 53. 373

— — — Alli detti à buon conto di un' altra stima di ▽ 51 et bol. 1 di lauori, fatti per detta cappella . . . . ▽ 18. 20. 374

— *addi ultimo di Aprile.* A Mattheo da Castello muratore ▽ trenta à buon conto del suo riparare il tetto della cappella di Sisto . . . . ▽ 30. 375

— *addi 15 di Maggio.* ▽ venticinque à maestro Mattheo da Castello muratore à buon conto della riparatione del tetto della cappella di Sisto . . . . ▽ 25. 376

Et piu addi VI di Dicembre 1558. ▽ venticinque di oro in oro a messer Pirro Ligorio architetto per sua prouisione del mese presente . . . ▽ 27. 50 (*usw.*). 377

Addi 26 di Ottobre 1559. Da messer Francesco scudi settecento di oro in oro per pagarne di ordine di N. S.re una testa di marmo antica di Antonino Pio, molte corone di lapis lazzuli, agathe et simili lauori da mandar al Seren.mo re Filippo . . . ▽ 770. 378

Addi 9 di Gennaio 1560. ▽ due di oro in oro a maestro Francesco falegname per hauer' fatto acconciare li banchi della cappella di Sisto et fatto una pradella per uso di detta cappella et piu ▽ uno et bol. 20 alli fachini del caporione per hauere riportato li suddetti banchi in suddetta cappella, li quali erano stati riposti in sedeuacanze, accio non fussino rubati, in tinello maggiore. In tutto . . . . ▽ 3. 379

1560 3 V. A maestro Taddeo (Zucchero) pittore ▽ 30, pagatogli il Formento per mandato dell' ultimo passato, a buon conto della pittura, che fa nel palazzo Apostolico alla sala de Palafrenieri et alla prima camera d' Araceli . . . . ▽ 30. (Darüber sind noch viele Zahlungen vorhanden.) 380

Addi 8 di Luglio 1560. A Sabaoth pittore ▽ 4 bol. 10 per tante spese minute di molti giorni per la loggia, che si depinge . . . . ▽ 4. 10. 381

Addi 20 di Luglio 1560. ▽ diciotto, cioè a maestro Ludouico de Lombardi traiettatore per hauer fatto una base ad un Cesare giouane ▽ 8 et ▽ X a maestro Jouan traiettatore per doratura: In tutto . . . . ▽ 18. 382

Addi 29 di Ottobre 1560. ▽ cinquanta per prezzo di un Antonino Pio di marmo moderna (*sic*), comprata per mandar' al re Filippo, pagati à maestro Vincenzo orefice, detto il Mantouano, al Pellegrino . . . . ▽ 50. 383

— *addi 30 detto.* ▽ quattrocento trent' uno d' oro in oro bol. 55 à messer Bartholomeo da Como per pagarne diuerse corone di lapis lazzuli, agathe etc. (*sic*) à molte persone, comprate di ordine di N. S.re per darle all' Ill.mo S.r conte Annibale per portar seco alla corte del re Filippo insieme con altri presenti, che S. S.ta manda à donar' . . . ▽ 474. 65. 384

— — — A maestro Valente scultore ▽ 3 bol. 55 per tanta allui comprata per incassare le statue, che si mandano al re Filippo, et pagarne ▽ 2 bol. 15 à fachini del caporione per portatura di dette statue da diuersi luoghi . . . . ▽ 3. 35. 385

Addi 17 di Nouembre 1560. A Ponzino carratiere per portatura del porco di marmo antico in palazzo . . . . ▽ 1. 10. 386

1561 a di 22 di Maggio. Pagate a maestro Paolo dal Borgo sottoarchiteto a Porta Pia, per la paga di tutto il mese di Magio, come per mandato de di 2 ce deto (*c' è detto*) . . . . ▽ 8. 387

1561 2. Juni. Pagate a maestro Giov. Federico da Parma scultore, quale sono per 72 medaglie di metallo, nele quale cene 12 coperte doro, per meter nel fondamento di deta Porta Pia . . . . ▽ 20. 388

1561 a di 16 di Giugno. Pagate a maestro Gio: Federico da Parma orefice; sono per 50 medaglie di metallo, che si hanno a meter a porta Pia . . . ▽ 10. 389

Addi 20 di Giugno 1561. A maestro Daniele pittore addi detto ▽ dodici bol. 75 per le giornate de suoi lauoranti alla sala delli Re, al presente principiata à finirla . . . ▽ 12. 75. 390

— *a di 20 di Luglio.* Pagate a Pierluigi Gaeta, soprastante di deta fabrica, per piu spese fatte . . . . ▽ 9 bol. 21. 391

— *a di 21 di Luglio.* Pagate a Giov. Federico da Parma per reſto de medaglie, computato 16 dorate, 12 di argento, 5 di ottone . . . . ▽ 21. 392

— *addi 18 di Ottobre.* A maestro Daniele pittore per le opere à giornate et di 2 maſtri à cottimo à lauorare di stucco et dorar nella sala delli Re in palazzo Apostolico da di 6 fino addi 12 del presente, ▽ 38 bol. 13 et ▽ 5 bol. 41 in spese di detto tempo al detto lauoro: In tutto . . . . ▽ 43. 54.
(Noch mehrere Zahlungen dieser Art sind gebucht.) 393

— — *addi detto.* A maestro Sabaoth pittore per l' opere à stuccare et dorare et depingere nella loggia dissopra di detto palazzo della sudetta settimana . . . ▽ 29. 70. 394

Addi 12 di Dicembre 1561. A Stefano Franzeſe ▽ quindici a buon conto delli disegni della cosmografia, ch' ha principiati, che s' ha depinger' in la detta loggia . . . ▽ 15. 395

Addi 19 di Dicembre 1561. A maestro Giouanni Bat.a battiloro Genouese per pagamento di migliaia noue di oro battuto et 700 pezzi di argento pur battuto per la sala et loggia, dallui preso dal di primo per tutto l' ultimo di Nouembre passato, à ▽ 5 doro il migliaio, ▽ cinquanta bol. 90 . . . . ▽ 50. 90. 396

1563 a di 20 d' Aghoſto. ▽ cinquanta di pauli XI per ▽ (*scudo*), pagati d' ordine del sopradetto a messer Michel' Angelo Bonarroti; porto contati Pier Luigi Gaiſta, suo agiente; disse per la prouixione di giugno paxato . . . . ▽ 55. 397

E addi 11 d' Ottobre 1563. ▽ dugentocinquanta di moneta per mandato di S. S.ta de 3 di Luglio paxato à Federigho Zucchero d' ordine di Lorenzo di Coſta. Dissono per reſto di piu lauori di pittura e stucco in diuersi luoghi à Belvedere, et per detto Federigho à Taddeo Zucchero suo fratello . . . . ▽ 250. 398

E a di XV di Nouembre 1563. ▽ nouanta di moneta, pagati per ordine del texauriere a messer Salustio Peruzzi architettore di N. S.re . . . . ▽ 90. 399

— *e a di 27 di Nouembre.* ▽ cento di moneta, pagati per ordine del texauriere Minalj a messer Michel' Angelo Buonarrottj; porto Pier Luigi Ghaita, suo agente; disse per la prouixione di Maggio e Luglio paxati a conto dell' ordine di N. S.re per 4 mesj . . ▽ 100. 400

1563 a di 24 di Dicembre. ▽ cento di moneta, pagatj a messer Michelangelo Bonarotj; porto Pier Luigi Ghaita, suo agente, contati; disse per sua prouisione d' Agoſto e di Settembre paxati a computo di un ordine di S. S.ta di ▽ 600 per 4 mesi . . . ▽ 100. — *1564* (*ohne Tag und Monat*) ▽ 100 per Ottobre e Nouembre, anscheinend die letzte Zahlung. 401

Addi 10 di Giugno 1564. Scudi tre di moneta a frate Guglielmo del piombo, conti (*contati*) à Mercurio suo seruitore, per pagarne tre banche longhe et doi scabelletti per posarui sopra otto historie della vita di Jesu Christo, cinque teste et quattro statue di metallo, fatte portar' in Beluedere di ordine di Sua S.ta et poste nelle stantie noue . . . ▽ 3. 402

E. DIE FABBRICA DI SAN PIETRO

1. Das Modell Antonios da San Gallo und Antonios Labaco

1539 26 Julii. ▽ 25 ad bonum computum modelli dicte basilice (*AFP. Mandate ad ann. fol. 7a*). — Maestro Antonio Labacco falegnjame de dare *addi XXVI de Luglio 1539* ▽ 25 auutj a messer Bindo Altouiti e comp.i, depoſitarii *etc.*, à conto del modello di legnjame della chjeſa di Sto. Pietro, come appare al memoriale $\frac{9}{32}$ avere messer Bindo Altouiti in queſto a. c. 32. . . . . ▽ 25 [1]) 1

1539 a dj 4 di Nouembre. Fatto un mandato a messer Bindo, che paghi al modello della chieſa nuoua di Santo Pietro uentidui ▽ et per lo detto a maestro Domenico Faladanza falignname per il pretio de ſej traui di abbetto de palmi 34½ luno, hauuti da lui per fare il detto modello. (*AFP. Memoriale della fabbrica vol. 62. fol. 13 b.*) . . . ▽ 22. 1a

---

[1]) Herr Baron Dr. von Geymüller, der gleich mir die Akten von AFP. durchgesehen, hat mir den Ricordo in Reg. 1 freundlichst mitgeteilt. Als ich in der Fabbrica arbeitete, war mir der betreffende Band nicht zugänglich oder verstellt. Somit beginnt die Ausführung des Kirchenmodelles Antonios da San Gallo, das bekanntlich im St. Peter noch existirt, und von dem Herr von Geymüller Aufnahmen gemacht hat, (bzw. die Zahlungen dafür), schon im Sommer 1539. In einer längeren Memoria über Antonios und Michelagniolos Modelle, die mir dieser ausgezeichnete Gelehrte für meine Michelagnioloarbeiten behufs Verwendung und Veröffentlichung zur Verfügung gestellt hat, drückt er, ausgehend von der Tatsache, daß Antonio da San Gallo mehr als 20 Jahre sich mit den Plänen zum St. Peter abgemüht hat, die Vermutung aus, daß der Termin der Ausführung des Modelles noch weiter zurück anzusetzen sei. Das bedarf noch der Prüfung. Man müßte annehmen, daß die darauf bezüglichen Ricordi in den Akten fehlen. Aus Scheu vor zu schlanken Verhältnissen in den Ordnungen wie in der Raumwirkung hatte, wie Herr von Geymüller bereits nachgewiesen hat (die ursprünglichen Entwürfe zum St. Peter S. 235—237), Antonio da San Gallo, dieser eingeschworene fanatische Vitruvianer, in seinem Dogmatismus oder, was dasselbe ist, in seiner Stilpedanterie den folgeschweren Entschluß gefaßt, den Boden der alten Konstantinsbasilika und also auch des Bramantischen Neubaues beträchtlich zu erhöhen. Nach seinen Zeichnungen in den Uffizien betrug diese Erhöhung sogar 16 Palmi = 3,57 m. Wie dem auch sein möge, nur durch Zufall, durch Nachgrabungen und Untersuchungen der Fundamente an Ort und Stelle könnten die wirkliche Erhöhung und die einzelnen Schichten nachgewiesen werden. Tatsache aber ist, und bisher in ihrer wirklichen Bedeutung noch längst nicht gewürdigt, daß diese Erhöhung die Umarbeitung nicht nur der Dispositionen Bramantes in wesentlichen Punkten, sondern auch des bisher Gebauten zur Folge hatte, und daß das Modell Antonios da San Gallo, dessen Ausführung die von mir sub E 1 mitgeteilten Ricordi, notdürftig genug, veranschaulichen, das definitive Resultat all dieser Veränderungen und Eigenmächtigkeiten darstellt. Ich werde bald in anderem Zusammenhang ausführlich über diesen Punkt handeln. Hier ist es mir Bedürfnis, Herrn Baron Dr. von Geymüller herzlich zu danken. Die grundlegende Bedeutung seiner Forschungen, auch wo ich in bezug auf die Deutung des historischen wie stilistischen Verlaufes des Petersbaues von ihm abweiche, kann nicht geleugnet werden.

1539 adi 8 di Nouembre. Fatto un mandato a messer Bindo, che paghi al modello di S.o Pietro ▽ trentasette et bol. sessanta dui et per lo detto ad Ambrosio da Pistoia per lo pretio di diuersi legni, comprati da lui per tutto questo di per il modello di San Pietro . . . . ▽ 37. 62. (*Ibidem. Fol. 13 b.*) 2

— *a di 24 di Nouembre.* A maestro Antonio Labaco falignamc ▽ uenticinque a bon conto del modello, chel fa de legname, della chiesa noua di San Pietro . . . ▽ 25. (*Fol. 14 b.*) Die gleiche Abschlagszahlung erhält er noch 1539. 23. XII und 1540. 1. II. (*Ibidem. Fol. 17 a. 20 b.*) Danach wird die Summe, wohl in Anbetracht der vergrößerten und schwierigeren Arbeit, auf 50 ▽ erhöht. 3

— *a di 13 di Decembre.* Alla spesa del modello di Santo Pietro ▽ trenta et per la detta a maestro Domenico Faladanza falignamc per lo prezzo de diece traui di abbetto, comprati da lui a ▽ tre luno per fare il detto modello . . . . ▽ 30. (*Fol. 16 b.*) 4

— *a dj 2 Marzo.* A maestro Antonio Labacco ▽ cinquanta a bon conto del modello di S.to Pietro, chel fa . . . . ▽ 50. (*Fol. 22 b.*) 5

— *a dj 3 Marzo.* Alla spesa del modello di San Pietro ▽ trentasei et per la detta a maestro Baptista da San Gallo per lo pretio de dodece legni di abbetto, comprati da lui per uso del modello et consignati a maestro Antonio Labacco . . . . ▽ 36. (*Fol. 22 b.*) 6

— *a di 20 Aprile.* A maestro Antonio Labacco falignamc ▽ cinquanta a bon conto del modello, chel fa, di San Pietro . . . . ▽ 50. (*Fol. 26 a.*) 7

— — — alla spessa del modello di San Pietro ▽ trenta et per la detta a maestro Baptista San Gallo et compagni, muratori in palazzo Apostolico, per prezzo de diece legni di abbetto, comprati da loro per uso del detto modello . . . . . ▽ 30 8

1540 die XIJ Junij. Pro m.o Antonio alias Labacco. Vobis dominis Bindorum tenore etc. (*sic*), quatenus etc. (*sic*) soluatis magistro Anthonio alias Labaccho scutos quinquaginta ad bonum computum laboreriorum per eum factorum in modello dicte fabrice a die X Aprilis preteritj usque ad presentem diem, quos ▽ 50 per uos etc. (*sic*) inconerarium etc. (*sic*) datum etc. (*sic*) . . . . ▽ 50 (*Mandata vol. 10. fol. 1 b.*) Abschlagszahlungen in gleicher Höhe erfolgen *1540.* 10. VII; 7. 28. VIII; 25. IX; 31. X; 27. XI; 24. XII. — *1541.* 29. I; 3. 31. III; 30. IV; 31. V; 30. VI; 31. VII; 31. VIII; 30. IX; 31. X; 30. XI; 24. XII. — *1542.* 31. I; 28. II; 31. III; 30. IV; 31. V; 30. VI; 31. VII; 11. 30. IX; 28. X; 2. 24. XII. — *1543.* 27. I; 20. III; 28. IV; 2. 28. VI; 28. VII; 1. 30. IX; 31. X; 4. 9. XII. Vgl. Reg. 1. 3. 19. 20. 21. (*Mandate vol. 10 und 15 passim.*) 9

— *die 24 Junij.* Pro m.o Gerardo funaro in Campo Marcio — scutos sex et bolonenos nouem pro precio tot funium ponderis librarum centum septuaginta quattuor ad rationem trium bolonenorum cum dimidio pro qualibet libra ab eo habitarum ad usum fabrice pro quadam tenda, ne sol offenderet modellum dicte basilice . . . . ▽ 6. bol. 9. (*Fol. 4 b.*) 10

— — — Pro magistro Dominico alias Faladanza, fabro lignario prope Sanctum Johannem Florentinorum, scutos viginti quatuor et bol. sexaginta: vz. scutos viginti quatuor pro pretio octo lignorum abbetis diuersarum longitudinum pro usu modelli et bol. sexaginta pro portatura dictorum lignorum . . . ▽ 24. bol. 60. (*Fol. 5 a.*) 11

— *die 30 Julij.* Domino Johannj Lodetto, mercatori prope Sanctum Martinellum ad signum Sancte Barbare, scutos octo pro pretio quatraginta cannarum telle (*sic*) pro modello, ne sol ipsum deuastaret, ad rationem juliorum duorum pro singula canna . . . . ▽ 8. bol. —. (*Fol. 5 b.*) 12

1540 die XVJ Settembris. Pro m.o Dominico alias Faladanza — ſcutos viginti quatuor et bol. ſexaginta: vz. ſcutos viginti quatuor pro pretio ottò lignorum abbietis ab eo ad uſum dicte fabrice habitorum et julios ſex pro portatura eorundem in dicta baſilica . . . ▽ 24. bol. 60. (*Fol. 18 a.*) 13

— — — Pro domino Io: Francisco Pallauicino de Vinaia ſcutos nouem pro pretio certorum lignorum abbietis ab eo habitorum ad uſum modelli per manus magistri Anthonij alias Labaccho fabrilignarij . . . . ▽ 9. (*Fol. 18 b.*) 14

1541 die 23 Aprile. Pro domino Andrea Caualcantinj (*sic*) ſcutos viginti unius (*sic*) pro pretio ſex lignorum abbietis ab eo per nos ad uſum modelli pro pretio triginta quinque ſcutorum cuiusque ligni habitorum. . . . . ▽ 21. (*Fol. 56 a.*) 15

1542 die undecima Auguſti. Pro magistro Luce (*sic*) et Nicolao sculptoribus — ſcutos ſex: vz. ſcutos tres cuilibet ipsorum ad bonum computum quarundam figurarum per eos factarum ad uſum modelli dicte baſilice . . . . ▽ 56. (*Fol. 132 b.*) 16

1543 die 13 Januarij. Pro magistro Luca Lance ſcultore ▽ ſeptem pro reſiduo ſeu integra ſolutione certarum figurarum per eum ad uſum modellj dicte fabrice factarum . . ▽ 7. (*Mandate vol. 15. fol. 18 b.*) 17

— *die 10 Februarij.* Magistro Antonio Labacho et pro eo magistro Antonio da Sangallo ſcuta undecim et bol. viginti quinque pro ſolutione quindecim petiarum lignorum ulmi et albuzzi ad rationem jul. $7^1/_2$ pro qualibet petia per eum ad uſum fabrice modellj venditarum . . . . ▽ 11. bol. 25. (*Fol. 24 b.*) 18

1544 die 19 menſis Januarij. Pro magistro Antonio Labaccho ▽ 200 pro integra et totali ſatiſfactione tam mercedis ſue in conficiendo modellum dicte fabrice de preſente et omnium et quarumcumque expenſarum per eum in emendis lignaminibus et in fabrichandis pro dicti modelli uſu necessarijs necnon omnium et quorumcumque laboretiorum (*sic*) per eum ſiue ſuos miniſtros vel laboratores quoſcumque a principio dicti confecti modellj per totum menſem Decembris px.e decurſi incluſiue tam pro uſu dicti modellj quam aliarum rerum fabrice huiusmodi necessariarum quolibet (*modo*) factarum . . . . ▽ 200. (*Fol. 94.*) (*Vgl. Reg. 9.*) 19

— *die 12 Februarij.* Pro magistro Antonio Labaccho — ▽ 45. 20: vz. ▽ 22. 50 pro 75 operibus ad bol. 30 et ▽ 3. 75 pro 25 operibus ad bol. 15 pro ſingulis rebus in conficiendo modellum dicte fabrice in dicta baſilica per totum menſem Januarij px.e preteritj factis et ▽ 25 pro ſalario dicti magistri Antonij dicti menſis Januarij et ▽ 3 bol. 95 per dictum magistrum Antonium tam pro formatura nonnullarum columnarum quam pro clauis ferreis et alijs uſui dicte fabrice necessarijs depoſitis. . . . . ▽ 45. 20. (*Fol. 99 b.*) 20

— *die 6 Martij.* Pro magistro Antonio Labaccho pro ſe et nomine miniſtrorum et laboretiorum ſuorum ſcuta quadraginta unum et bol. octuaginta: vz. ▽ 20 bol. 40 pro 68 operibus ad bol. 30 et ▽ 3. 60 pro 24 operibus ad bol. 15 pro ſingulis per eos ad uſum modelli in dicta baſilica a die prima Februarij per totam ultimam eiuſdem factis et ▽ 15 pro ſalario dicti magistri Antonii dicti menſis Februarij et ▽ 2. 80 pro fornitura et alijs necessarijs rebus per dictum ad uſum dicti modelli depoſitis . . . . ▽ 41. 80 (*Fol. 105 a.*) (*Vgl. Reg. 9. 22. 23.*) 21

— *die primo di Luglio.* A maestro Antonio Labacco falignamе ▽ 22 bol. 50: cioe per opere uenticinque de falignami a bol. trenta lopera, che luj a meßi a lauorar' al modello da dj primo del meſe de Jugno per tutto ultimo del detto, ▽ 7. 50 ſimilj (*et*) pro ſuo ſalario del detto meſe ▽ quindece . . . . ▽ 22. 50. (Die Zahlungen für März bis Mai mag er ebenfalls regelmäßig erhalten haben, sie fehlen aber in diesem Bande.) (*Mandate vol. 22.*) 22

— *a di 4 de Agoſto.* A m.o Antonio Labacco ▽ 23 bol. 35: cioe ▽ 7 bol. 80 per opere 26 de falignamj a bol. 30 lopera et ▽ 15 per ſua prouiſione del meſe de Luglio pr.o paßato e bol. 55 per tanti chiodi et colla per il modello . . . ▽ 23. 35. (*Fol. 8 b.*) 23

1545 adj 5 di Genaro. A maestro Bernardo, mercante de lignamj, ▽ tredece et bol. 74: cioe ▽ 13 bol. — sopra 45 tauolini de tiglio per il modello a bol. 3 luno et bol. 24 (*sic für 74*) per la portatura de dettj tauolinj dal magazeno a S.to Petro . . . . ▽ 13. 74. (*Fol. 22 b.*) 24

— *a di 13 de Marzzo.* A maestro Guidetto e compagni, falegnami ▽ 7. 8: cioe ▽ 5. 40 per 18 opere a bol. 30 et ▽ 1. 68 per 6 opere a bol. 28, fatte per loro come di sopra per uſo del modello di detta fabrica . . . . . . ▽ 7. 8. (*Fol. 28 a.*) 25

— *addi XIJ di Giugnio.* A maestro Antonio da Sangallo. ▽ trecento a bon conto, ſe li da per finire il modello di Santo Pietro ſecondo la commeßione di N. S.re . . . . ▽ 300. (*Fol. 40 b.*) 26

— *addj III di Luglio.* A maestro Antonio da Sangallo ▽ cento a bon conto di finire il modello di Santo Pietro di commeßione di N. S.re . . . . ▽ 100. (*Fol. 43 a.*) 27

— *addj 24 di Luglio.* A maestro Antonio Sanghallo ▽ 100 per reſto di ▽ 500, ſe li e dato per finire il modello . . . . ▽ 100. (*Fol. 44 b.*) 28

— *addi 4 di Agoſto.* A Guidetto falignname ▽ 2 bol. 66 per diuerſe torniture de colonne et altre coſe per il modello, fatte per luj da dj primo de Luglio per tutto il preſente dj . . . . ▽ 2. 66. (*Fol. 47 b.*) 29

— *addi 28 d'Agoſto.* A Bernardo, mercante di legniame, ▽ 6 bol. 60 per il prezo di 20 trauicellj a bol. 33 luno, qualj ſeruano per il modello . . . . ▽ 6. 60 (*Fol. 49 b.*) 30

— *addi 9 di Ottobre.* A maestro Paulo tornitore ▽ 6 bol. 6½ per piu diuerſe robe di legniame per uſo del modello da di 5 dagoſto pr.o pax.to per tutto dj 2 detto . . . . ▽ 6. 6½. (*Fol. 57 b.*) 31

— *addi 25 di Ottobre.* Antonio da Sangallo ▽ cinquecento per la ſeconda pagha, che lha per finire il modello di Santo Pietro ſecondo la commeßione di N. S.re, data allj S.ri Deputatj di detta fabrica . . . . ▽ 500. (*Fol. 60 a.*) 32

— *addi ultimo di Ottobre.* A maestro Pietro dalle Mole ▽ 8 bol. 2½ per piu tauolonj di tiglio per uſo del modello, conſegniati addi 29 del preſente . . . . ▽ 8. 2½. (*Fol. 61 a.*) 33

1546 addi 16 di Luglio. A maestro Jacopo Ruffinaco ſcultore ▽ dieci a bon conto delle ſtatue di geßo, che anno a ſeruire per il modello . . . . ▽ 10. (*Mandate vol. 30 fol. 12 a.*) [1]) 34

2. *Das erste Modell Michelagniolos a. 1546/47*

Unmittelbar nach dem Hinscheiden Antonios da San Gallo wurde Michelagniolo zur Weiterführung des Baues von St. Peter berufen. Nur zögernd konnte sich der fast 72jährige Meister zur Übernahme einer Aufgabe entschließen, deren Schwierigkeiten und Dauer unübersehbar waren. Als er's dennoch tat, geschah dies unter Einräumung besonderer Befugnisse

[1]) Dies ist, soweit ich sehe, die letzte Zahlung für Antonios da San Gallo Modell in den Akten der Fabbrica. Nach Vasari (V 468 f.) habe der Künstler eine Vergütung von 1500 scudi erhalten sollen, von der er nur 1000 ▽ abgehoben habe, da er inzwischen verstarb (vgl. Abt. D Reg. 261). Diese Angabe stimmt in bezug auf die 1000 ▽, die Antonio da San Gallo de facto erhalten hatte, nicht aber in bezug auf den Rest von 500 ▽; denn die Deputati della Fabbrica pflegten dergleichen Summen allemal bei Heller und Pfennig, oft noch nach Jahren, an die Erben und Nachkommen ihrer Künstler, Handwerker, Arbeiter und Lieferanten zur Auszahlung anzuweisen. Es liegt wohl ein Irrtum des sonst in diesen Partien gut unterrichteten Biographen vor.

nicht nur in bezug auf die künstlerische Gestaltung des Baues, über den er vollkommen freie Hand erhielt, sondern auch gegenüber der geistlichen Aufsichtsbehörde, den Deputati della Rev.ma Fabbrica, und den Arbeiter- und Meisterschaften, die dabei beschäftigt waren. Wenn aber Condivi und ihm folgend Vasari erzählen, der Künstler habe den Bau für einen Gotteslohn, unter ausdrücklichem Verzichte auf Bezahlung, übernommen, so mag er später im Gespräche mit seinen Vertrauten diese Version aufgebracht haben, die nichts desto weniger falsch ist. Von Anfang an erhielt er Monat für Monat das Doppelte wie sein Vorgänger, nämlich 50 ▽ in Gold, unter Paul IV. und Pius V. 50 ▽ di moneta oder ▽ 47. 50. Michelagniolo trat sein Amt offiziell am 1. I. 1547 an, wie aus einem Ricordo des maestro Giouannj ifchultore, fopraftante di detta fabbrica hervorgeht: el muro fie fatto jn S.o P.o da dj 2 dj Genaro 1544 per tutto dj primo di Genaro 1547, che entto (*entrò*) mjchelagnollo nella fabrjca, fie fatto canne uentj tre mjlja trecentto fettanta fej e p̃ (*palmi*) 40 dj murj, che fomattj a giulj 12 la canna, come fi alogauano; monttano ▽ 28051 bol. 88 *etc.* (*libro di mifura e dj ftima fol. 24 a*). 1

Doch schon vorher, im letzten Quartale von 1546, beschäftigte sich Michelagnolo mit seiner zukünftigen Aufgabe und ließ ein kleines Modell, von Holz wohl, unter der Leitung Jac. Meleghinos anfertigen, das den Bau Antonios einfacher und doch in den Verhältnissen wie in der Wirkung machtvoller gestaltete. Dieses Modell fand die Billigung Pauls III. und wurde zur Ausführung bestimmt. Von diesem Modelle, das nicht mehr erhalten ist, erzählt Condivi (demnach auch Vasari); aber auch Paul III. bezieht sich darauf ausdrücklich in der Bestallungsurkunde für Michelagniolo vom 11. X. 1549 (vgl. Steinmann und Pogatscher im Repert. XXIX p. 400 f.): ac modellum et formam per ipsum Michaelem Angelum in dicta fabrica seu circa illam factum et datum, ... perpetuis futuris temporibus sequi et obseruari debere etc. Von diesem Modelle handeln folgende spärliche Ricordi:

1546 addi X di Dicembre. A messer Jacopo Meleghino ▽ dodici a bon conto per fpender per piu ferri per ufo del nouo modello, che fa (*si ha*) da fare . . . . ▽ 12. (*AFR. vol. 30 fol. 39 a.*) 2

1547 addi 7 di Aprile. A messer Giouambatifta de Anfolfis architetto ▽ fei bol. 31 per il prezo di piu giornate e tauole et altre fpefe minute, che la fatto per ufo del modello nouo daddi 25 del paxato per tutto di 7 del prefente mefe. . . . . . ▽ 6. 31. (*Fol. 52 b*[1]).) 3

3. *Michelagniolos Kuppelmodell 1558—1561*

Da sich die Bauarbeiten am St. Peter außerordentlich in die Länge zogen, und bei dem hohen Alter Michelagniolos die Gefahr bestand, er könnte das Zeitliche segnen, bevor das schwerste Stück des ganzen Unternehmens, die Kuppelwölbung, überhaupt in Angriff genommen, geschweige denn vollendet sein würde, so suchten einige seiner Freunde und Bekannten, wie der Vorsitzende der Deputati della Fabbrica, Kardinal Rodolfo Pio da Carpi, Cavalieri, Giovan Francesco Lottini u. a., den Meister zur Anfertigung eines detaillirten Holzmodelles zu bestimmen, damit auch nach seinem Hinscheiden die Fortführung des Werkes im Sinne Michelagniolos gewährleistet wäre. Das scheint Ende 1556 bis Anfang 1557 geschehen zu sein. (Vgl. Frey, Handzeichnungen Taf. 168/169.) Stette molti mesi, erzählt Vasari cap. LXXII, di cosi senza risoluersi. Endlich mochte Michelagniolo die Notwendigkeit dazu selbst eingesehen haben und ließ seit November 1558 eine Anzahl von Tischlern, Drechslern und Holzbildhauern das Modell ausführen, unter seiner Leitung, nach mündlichen Weisungen und nach einer Zeichnung (designum, von der nichts erhalten zu sein scheint); ob auch, wie Vasari weiß, nach einem kleinen Tonmodelle als Vorlage, steht dahin. Die Arbeit dauerte aber nicht, wie der Biograph angibt, ein Jahr, sondern mindestens deren 2½; auch erscheint nicht ein Giovanni Franzese als Werkführer des Künstlers, sondern für die Holzarbeiten Tommaso da San Gimi-

[1]) Mehr Ricordi habe ich nicht gefunden.

gnano und Tullio da Parma mit ihrem Personale, für die Figuren und gedrechselten Partien Battista da Carrara u. a. Das alles geht aus den Ricordi hervor, die, in reicher Fülle vorhanden, das Fortschreiten des Werkes gleichsam von Tag zu Tag erkennen lassen. Diese hat der langjährige Computista der Fabbrica, Giovan Battista Casnedo, übersichtlich auf Grund der verschiedenen Wochenzettel oder Polizze niedergeschrieben, und zwar so, daß immer auf der rechten Seite seines Buches die für den jeweiligen Zweck ausgeworfenen Summen (das Avere), auf der linken die Ausgaben (Dare) stehen [1]). Am Schlusse eines Seitenpaares werden beide Rubriken addirt und auf die nächsten Seiten vorgetragen. Die einzelnen Polizze seiner Arbeiter trug zuvor der betreffende Capomaestro oder einer der Soprastanti in ein Giornale ein, das Casnedo für seine Zusammenstellung vorlag. Daneben existiren noch die Mandate oder Zahlungsanweisungen der Deputati an das betreffende Bankhaus — in diesem Falle an die Bank des Bindo Altoviti e Companie —, die eine Kontrolle der Posten bis ins einzelne gestatten. Doch ergeben sich zwischen Casnedos Aufzeichnungen und den Mandaten leichte Unstimmigkeiten in den Daten wie Beträgen; auch fehlen einige Mandate. Ich gebe diese trotz ihrer Monotonie und allgemeinen Fassung hochwichtigen Ricordi Casnedos im Texte, die Mandate dagegen, soweit sie sachliche Abweichungen und Ergänzungen bieten, in den Noten.

Folgende Summen erscheinen für das Modell zur Befriedigung der Arbeiter und Lieferanten unter Avere angesetzt: (*Fol. CXL*): Modello di fronte (*d. h. die linke oder Dare-Seite*) de hauere ▽ 146. 86. — (*Fol. CXLVI*): ▽ 319. 61. — (*Fol. CLX*): ▽ 427. 48. — (*Fol. CLXXIIJ*): ▽ 549. 23. — Demnach als Totalsumme (soweit sie hier gebucht erscheint): ▽ 609. 51. Dazu noch die Vergütungen an Michelagniolo und seine Werkmeister.

— M. D. L. VIII. —

Modello, che di presente si fa per la cupula di San Pietro d' ordine de messer Michelangelo Bonaroti; de dare a doi de manouali, pagati a maestro Tomaſo de San Gimignano falegname per cinque giornate, che ha lauorato nel detto modello, da di *19 Nouembre 1558 a di 24 detto* a giuli 4 la giornata daccordo. . . . . ▽ 2. —

E piu *daddi 26 Nouembre sin' adi 2 Xbre* giornate cinque dal detto maestro Tomaſo a giuli 4 la gornata, come al giornale 14 (*d. h. fol. 14*) . . ▽ 2. —

E piu *daddi 3 Xbre sin' adi 9 detto* giornate 5 dal detto a detto prezzo al giornale 15 . . . . ▽ 2. —

E piu *daddi X sin' adi 16 detto* .4. giornate dal detto a detto prezzo al giornale 16 . . . . ▽ 1. 60.

E piu *daddi 13 detto sin' alli 23 detto* dal detto giornate 5 a detto prezzo al giornale 16 . . . . ▽ 2. —

E piu *dall 24 detto sin' a di .5. Gennaio 1559* dal detto giornate 7 al detto prezzo, come al giornale 19, e fattoli mandato . . . . ▽ 2. 80.

E piu *da di X sin' adi XIII Gennaro* da maestro Guidetto di Rafaello di Firenze tauoloni n.º 41 de tiglio a giuli 3 luno per detto modello, come al giornale 20[2]) . . . . ▽ 12. 30.

[1]) Spese 1554—1561 vol. 40. In questo libro, signato A, de carte 200, se ci notarano tutti li denari, si spenderano per le giornate de homini, che lauorano a giornata nella fabrica di San Pietro di Roma / cosi di quello che alla giornata si computano per conto d' essa fabrica; et questo libro se cominciato a dj ultimo de Marzo 1554 per me Gio. Batt.ª Casnedo. (Von fol. 140a bis 185b in Intervallen geschrieben.)

[2]) Das entsprechende Mandat (*vol. I fol. 104b*) lautet: Soluatis magistro Guidetto Raphaellis Florentino ▽ta duodecim et bol. 30 (*pro*) pretio tabulonorum 41 ad jul. 3 pro quolibet tabulone tigli per eum pro usu modellj cupule dicte fabrice a die X huius per totum presentem apud turrim de Melangelj uenditi et consegnati *etc.* Die XIII Januarij 1559.

E piu *da di 7 per tutto di XIII detto* da maestro Tommaſo de San Gimignano falegname giornate 5 a giuli 4 giornata e da Tulio de Parma doi giornate a bol. 32 luna, al giornale 20 . . . . ▽ 2. 64.

E piu *da di 14 per tntto di 27 detto* dalli detti maestro Tom.o e maestro Tulio noue giornate per ciaschuno a giuli 4 et a bol. 32 la giornata, come al giornale 21 [1]) . . . . ▽ 6. 48.

E piu *da di 28 Gennaio sin' a di 3 Febraro* da detti maestro Tom.o e maestro Tulio giornate .8., quatro per ciascuno a giuli 4 e a bol. 32 la giornata, al giornale 22 [2]) . . . . ▽ 2. 88.

E piu *da di 4 sin' a di X Febraro* da detti maestro Tom.o e maestro Tulio giornate 12, sej per ciaschuno al sudetto prezzo, al giornale 24 . . . ▽ 4. 32.

E piu *da di 11 Febraro sin' a di 18 detto* da detti maestro Tom.o e maestro Tulio giornate XII, sey per ciaschuno al detto prezzo, al giornale 25, e fattoli mandato [3]) . . . . ▽ 4. 32.

E piu *da di 18 sin' a di 23 detto* da detti maestro Tom.o e maestro Tulio giornate otto, 4 per ciaschuno a giuli 4 et a bol. 32 la giornata, al giornale 26 . . . . ▽ 2. 88.

E piu *da di 25 Febraro sin' a di 3 Marzo* da detti maestro Tom.o e maestro Tulio giornate XII, sey per chascuno al detto prezzo, al giornale 26, e fatoli mandato . . . . ▽ 4. 32.

E piu *da di 4 Marzo sin' a di 10 detto* da maestro Benedetto (*sic für Tomaso*) da San Gimignano e maestro Tulio de Parma giornate XIJ a detto prezzo, al giornale 27 . . . . ▽ 4. 32.

E piu *da di XI sin' a di 17 detto* da maestro Tomaſo (*da*) San Gimignano e maestro Tulio da Parma giornate 12 a detto prezzo, e fattoli mandato al giornale 28 . . . . ▽ 4. 32.

E piu *da di 18 Marzo sin' adi 22 detto* da detti giornate 8 al detto prezzo, al g.le 30 . . . . ▽ 2. 88.

E piu *da di 23 Marzo sin' adi 31 detto* da detti giornate 8 al detto prezzo, al g.le 31 . . . . ▽ 2. 88.

E piu *da di primo d' Aprile sin' a di 8 detto* da detti giornate 12 a detto prezzo, al gior. 32 . . . . ▽ 4. 32.

E piu *da di 8 Marzo* (*sic*) *sin' a di 8 d' Aprile* da maestro Battista (*da*) San Gimignano (*verschrieben für da Carrara*), intagliatore de legnami, la manifattura de 3 capitelli per detto modello a ▽ 5 secondo il paro [4]) . . . . ▽ 8. 25.

---

[1]) Pro magistro Thoma (*sic*) de S.to Geminiano et ſocio, fabris lignarijs . . . ▽ ſex et bol. 48 ultra ▽ 3 bol. 60 pro op. 9 ad bol. 40 et ▽ 2. 88 pro op. 9 ad bol. 32 pro singulis per eos in dicta baſilica a die 14 huius presentis per totum preſentem factis *etc.* Die 27 Januarij 1559. — ▽ 6. 48 (*fol. 106 a*).

[2]) ▽ta duo et bol. 88 ultra ▽ 1. 60 pro op. 4 ad bol. 40 et ▽ 1. 28 pro op. 4 ad bol. 32 *etc.* Die tertia Februarij 1559 (*fol. 107 a*).

[3]) Pro mag. Thoma (*sic*) de S.to Geminiano et socio, fabris lignarijs . . . ▽ta quatuor et bol. 32 ultra ▽ 2. 40 pro op. 6 ad jul. 4 et ▽ 1. 92 pro op. 6 ad bol. 32 pro singulis per eos in conficiendo modellum cupule dicte fabrice iuxta designum magistri Michaelis Angeli Bone Rote exhibitis a die XI huius per totum presentem *etc.* Die 17. II. 1559 (*fol. 109 a*).

[4]) Pro mag.o Battiſta de S.to Geminiano (*sic für Carrara*), intagliatore ligneaminum, . . . ▽ta duo manifatture unius capitelli ligneaminum ad usum modelli *etc.* a die 8 huius per totum preſentem (*die ultima Martij*). — ▽ (*fol. 113 a*). Und ein zweites Mandat

E piu *da di 15 sin' a di 21 Aprile* da maestro Tom.o e maestro Tulio falegname .XIJ. opere in detto modello; quelle de maestro Tom.o a giuli 4 et quelle de maestro Tulio a giuli 3 1/2 . . . . ▽ 4. 50.

E piu *da di 8 sin' a di 15 detto* da detti XIJ opere, come ſopra a giornale 34 . . . . ▽ 4. 50.

(*Fol. CXL*): *Avere*: ▽ *146. 86* . . . . ▽ 88. 51.

E piu *da di 9 daprile sin' a di 28 detto* da maestro Battista de Carara intagliatore la manifattura de doi capitelli de legno, fatti per detto modello, al giornale 37 . . . . ▽ 5. 50.

E piu *da di 27 sin' a di 28 detto* da maestro Domenico del Monte tauollini XXIJ. de teglio, consignatecci alla Minerua, per uso di detto modello, a bol. 32 1/2 luno al giornale 37 [1]) . . . . ▽ 7. 15.

E piu *daddi 22 per tutto di 28 detto* da maestro Tom.o San Gimignano e maestro Tulio de Parma, falegnami, .X. opere a bol. 40 et a bol. 35, come al giornale 37 . . . . ▽ 3. 75.

E piu *da di 25 sin' a di 28 Aprile* da maestro Ludouico Chiauaro a San Martinello (*per*) scarpelli, pialette, limi e teneuelini per uso di detto modello, al giornale 37 . . . . ▽ 1. 37 1/2.

E piu *da di 29 daprile 1559 per tutto di sei di Maggio* [2]) per giornate sei, che giornate tre a maestro Tommaso a giulj 4 giornata e giornate 3 a maestro Tulio a giulj 3 1/2 giornata, come al giornale $\frac{0}{3}$ (*terzo a. c.*) 38 . . . ▽ 2. 25.

E piu *da di sei de Maggio sino a di XIJ detto* giornate in tutto 10 1/2 da maestro Tommaso e maestro Tulio a bol. 40 et bol. 35, come al giornale 39 ▽ 4. 50.

E *a di 19 di Gennaro 1559 a di XIJ di Maggio* ▽ 2. 37 1/2 in piu spese per detto modello, in somma di ▽ 3. 89 1/2; chel resto sono per conto della fabrica, come al giornale $\frac{0}{3}$. 39 . . . . ▽ 2. 37 1/2.

E piu *da di 13 di Maggio per tutto di 19 detto* per opere otto di falegniame a giulj 4 e giulj 3 1/2 la giornata, come al giornale $\frac{0}{3}$. 41 . . . . ▽ 3. —

E piu *da dj XX di Maggio a di XXVI detto* per giornate 8 di falegniami a giuli 4 e 3 1/2 giornata, come al giornale $\frac{0}{3}$. 42 . . . . ▽ 3. —

E piu *da di XX di Maggio sino a di XXVJ detto* ▽ IIIJ, mandato a maestro Battista da Carrara intagliatore per opere, anzi per manifattura di otto capitelli per il modello della cupola, al giornale $\frac{0}{3}$. 43 . . . . . . ▽ 4. —

E piu *da di XXVIJ di Maggio a di 27 di Giugnio* (*wohl 2. VI.*) ▽ 4 bol. 50 per giornate 12 di falegniami a giulj 4 e giulj 3 1/2 giornata, al giornale $\frac{0}{3}$. 44 [3]) ▽ 4. 50.

E piu *da di 3 di Luglio* (*Giugnio*) *sino a di 9 detto* per giornate XI di falegniami a giuli 4 e 3 1/2 giornata, al giornale $\frac{0}{3}$. 45 . . . . ▽ 4. 15.

(*fol. 114 b*) pro m.o Battiſta de Carraria über ▽ sex et bol. 25 pro reſiduo ▽ 8 bol. 25 pretio manifatture trium capitellorum ligneaminum ... ad rationem jul. 27 1/2 a die 8.a Martij proxime preteritj per totum preſentem (*die 8 Aprilis*). — ▽ 6. 25.

[1]) Pro mag.o Thoma Dominicj de Monte (*sic*) . . . . . ▽ta septem et bol. 15 *etc.* Die 28. IV. 1559 (*fol. 118 a*).

[2]) Das Mandat (*fol. 119 b*) ist vom 5. Mai 1559.

[3]) Pro mag.o Thoma de S.to Geminiano et socio, fabris lignarijs ... ▽ta quatuor et bol. 50 etc. in conficiendo modellum cupule dicte fabrice a die 27. Maij . . per totum preſentem (*die secunda Junij*). 27. Juni ist ein Versehen Casnedos für 2. VI., ebenso 3. Juli für 3. Juni 1559. (*fol. 123 a*).

E piu *da di 10 di Giugnio a di 16 detto* per opere 16 di falegniami, lauorati a detto modello, ▽ 5. 60 a gulj 4 e 3½ giornate, al giornale $\frac{0}{3}$. 47 . ▽ 5. 60.

E piu *da dj 27 di Maggio sino a di 16 di Giugnio* per otto capitellj per le colonne della cupola a maestro Battista da Carrara intagliatore, al giornale $\frac{0}{3}$. 47 . . . . ▽ 7. 20.

▽ 58. 35.

somma la dicontro faccia . . . ▽ 88. 51.

somma . . . ▽ 146. 86.

† Yhs̃. M. D. LVIIIJ.

Modello, che di prefente si fa per la cupola de Santo Pietro de hordine di messer Michelangelo Buonarroti; de dare ▽ 146. 86. di moneta per uno conto di piu opere et spese, fatte per esso modello, come in questo 140 . . . . . ▽ 146. 86.

E piu *da di XVIJ di Giugnio a tutto di XXIJ detto* opere XV di falegniami, lauorati a detto modello, come al giornale $\frac{0}{3}$. 48 a giuli 4 et 3½ . . . . . ▽ 5. 25.

E piu *da di XXIIJ de Giugnio per tutto di ultimo detto* per giornate 14½ di falegniami, lauorati a detto modello a giulj 4 e 3½, al giornale 50 . . . ▽ 5. 7½.

E piu *da di primo di Luglio per tutto di sette detto* giornate 18 di falegniami a giulj 4 e 3½ la giornata, come al giornale $\frac{0}{3}$. 51 . . . . ▽ 6. 30.

E piu *da di otto di Luglio per tutto di 14 detto* opere 16½ di falegniami, lauorati a detto modello per bol. 35 giornata, al giornale $\frac{0}{3}$. 53 . . . . . . ▽ 5. 77½.

E piu *da di XV di Luglio a di XX detto* per opere XV di falegniame, che anno lauorato nel detto modello a bol. 35 giornata, al giornale $\frac{0}{3}$. 55 . . ▽ 5. 25.

E piu *da di XXI a dj 28 di Luglio* ▽ 4. 55 moneta per giornate 13 a giulj 3½ la giornata di falegniamj, al giornale $\frac{0}{3}$. 56. . . . . ▽ 4. 55.

E piu *da di 29 di Luglio a di tre di Aghofto* per opere XII di falegniami, che anno lauorato a detto modello a bol. 35 la giornata, al giornale 56 . . . ▽ 4. 20.

E piu *da dj IIII dagofto a tutto di XI detto* per giornate 14 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 la giornata, al giorn. $\frac{0}{3}$. 59 . . . ▽ 4. 90.

E piu *da dj XIJ dagofto a di 18 detto* giornate 12 di falegniami a bol. 35 la giornata, lauorate a detto modello, al giorn. $\frac{0}{3}$. 60 . . . . ▽ 4. 20.

E piu *da di 19 daghofto a di XXIIIJ detto* giornate XI di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giornale $\frac{0}{3}$. 60[1]) . . . . ▽ 3. 85.

E piu *da dj 26 dagofto per tutto di primo di Settembre* per giornate 12 di falegniami, lauorate in detto modello a bol. 35, al giornale 63 . . . . . ▽ 4. 20.

E piu *da dj II di Settembre a di VIJ detto* giornate X a bol. 35 la giornata, che anno lauorato e falegniami a detto modello, al giorn. 64 . . . . ▽ 3. 50.

E piu *da di 9 a di XV di Settembre* giornate XIJ di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 giornata, al giornale 65 . . . . ▽ 4. 20.

E piu *da di XVJ di Settembre per tutto di XXIJ detto* giornate X di falegniami a bol. 35 giornate, lauorati a detto modello, al giornale 66 . . . . . ▽ 3. 50.

E piu *da di XXIIJ di Settembre per tutto di 25 detto* giornate X di falegniami, che anno lauorato a detto modello a giuli 3½, al giornale A. $\frac{0}{3}$. 67 ▽ 3. 50.

[1]) Dieses Mandat (*fol. 133b*) lautet nur über ▽ 3. 25.

E piu *da di XXX di Settembre a di sei di Ottobre* giornate XJ di falegniami a bol. 35 giornata, che anno lauorato a detto modello, al giorn. A. $\frac{0}{3}$. 69 . ▽ 3. 85.

E piu *da di sette di Ottobre per tutto di 13 detto* giornate XIJ a bol. 35 l' opera, che anno lauorato a detta fabrica, come al giornale A. 0/3. 70 . . . ▽ 4. 20.

(*Fol. CXLVJ*): Avere ▽ 319. 61 . . . . ▽ 223. 16.

E piu *da di XIIIJ di Ottobre per tutto di XX detto* giornate XIJ di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 giornata, al giorn. 71 . ▽ 4. 20.

E piu *da di XXJ di Ottobre per tutto di 26 detto* giornate 10 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 la giornata, al giorn. 74 . ▽ 3. 50.

E piu *da di XXVIJ di Ottobre per tutto di III di Nouembre* giornate 10 a bol. 35 la giornata, lauorati a detto modello, al giorn. A. 0/3. 75 . . . . . ▽ 3. 50.

E piu *da di sette di Settembre sino a di tre di Nouembre* a maestro Battista da Carrara, intagliatore di legniame, per XJ capitelli per otto pilastri et per otto membretti, fatti per detto modello, come al giornale $\frac{0}{3}$ A. 75[1]) ▽ 41. 45.

E piu *da di XXXJ dottobre a di tre di Nouembre* da Battista Frosini tauoloni n.o 28 de tiglio, consegniati alla Minerua del suo maghazzino per uso di detto modello della cupola, a giuli tre luno, al giorn. $\frac{0}{3}$. 75 . . . . . . ▽ 8. 40.

E piu *da di IIIJ di Nouembre a tutto di 10 di detto* giornate XIJ di falegniamj, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 la giornata, al giorn. A. $\frac{0}{3}$. 77 ▽ 4. 20.

E piu *da di XJ a di XVIJ di Nouembre* giornate XIJ di falegniami, che anno lauorato allo detto modello, a bol. 35 la giornata, come al giorn. 0/3. 75 . ▽ 4. 20.

E piu *da di XVIIJ per tutto di XXIIIJ di Nouembre* giornate XIJ di falegniami, che hanno lauorato a detto modello, a guli 3½ a giornale A. $\frac{0}{3}$. 79 ▽ 4. 20.

E piu *da di XXV di Nouembre per tutto di primo di Dicembre* giornate X di falegniami, channo lauorato a detto modello, a bol. 35 il giorno, al giorn. 81 ▽ 3. 50.

E piu *da dj IJ di Dicembre per tutto di otto detto* giornate sei di falegnami, lauorati a detto modello, a bol. 35 la giornata, al giorn. A. $\frac{0}{3}$. 82 . . . . . ▽ 2. 10.

E piu *da di 25 di Gennaro per tutto di II di Febraro* giornate 14 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 e 33 al giorn. 91 . . . ▽ 4. 76.

E piu *da di 3 di Febraro per tutto di 9 detto* opere dodici di detti falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 e 33 la giornata al giorn. $\frac{0}{3}$. A. 92 . . . . ▽ 4. 8.

E *a di detto* per colla, cerbone et olio, comprato per uso di detto modello, 93 (*sic*). . . . . ▽ —. 20.

E piu *da di 10 di Febraro per tutto di 16 detto* giornate 12 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 e 33, come al giorn. 0/3. 94. . . ▽ 4. 8.

E piu *da di 17 di Febraro per tutto di 23 detto* giornate 12 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 e 33, come al giorn. 0/3. 95 . . ▽ 4. 8.

▽ 96. 45.

somma la faccia di contro . . . ▽ 223. 16.

▽ 319. 61.

[1]) Pro m.o Baptiſta de Carraria intagliatore ligneaminum ▽.ta quinque et bol. 45 pro reſiduo ▽ 45 bol. 45 (*sic*) pretio manifatture diuersorum capitellorum ligneaminum et aliarum rerum pro usu modelli cuppule dicte fabrice per eum a die 7.a Septembris proxime preteritj per totum preſentum facti *etc.* Die tertia mensis Nouembris 1559. — ▽ 5. 45 (*fol. 145a*). Es scheint, daß Casnedo die Summe falsch angegeben hat; daß statt ▽ 41. 45 in der Tat ▽ 45. 45 zu lesen ist. Aber auch in den Mandaten vom 7., 13., 15., 22. IX., 6. X. 1559, die die Abschlagszahlungen auf diese ▽ 45. 45 angeben, findet sich ein Fehler in dem Namen des Meisters, insofern als Johannes Baptista de Carraria statt Baptista allein geschrieben steht.

† Yhs̄. Al .M. D. L. X.

Modello, che di presente si fa per la chupola di S.to Pietro di Roma de hordine di messer Michelangelo Bonarroti Fiorentino; de dare ▽ 319 bol. 61 di moneta per uno conto di piu opere et spese, fatte per detto modello da di 14 di Nouembre (*sic*) 1558 a di XXIIJ di Febraro 1560, come in queſto si uede a 146 . . . . ▽ 319. 61.

E piu *da di XXIIIJ di Febraro per tutto di primo di Marzo* giornate XJ di falegniamj a detto modello a bol. 35 e 33 giornata, al giorn. 0/3. 97 . . . ▽ 3. 75.

E *a di detti* bol. 33, spesi in colla et olio, come si uede al gior. A. 0/3. 97, in somma di ▽ 2. 93, che il resto in conto di tirate (*Fuhren*) in questo 159 . . . ▽ —. 33.

E piu *da di dua di Marzo per tutto di otto detto* giornate 12 a bol. 35 e 33 la giornata de falegniami, che anno lauorato a detto modello, al giorn. A. 0/3. 99 . . . . ▽ 3. 75.

E piu *da di 9 di Marzo per tutto di XV detto* per giornate 12 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, al gior. A. 0/3. 100[1]) . . . . . . ▽ 4. 8.

E *a di detto* per chiodi 300 e colla, al gior.le in somma di ▽ 5. 95. (*a. c.*) 101 . . . . ▽ —. 30.

E piu *da di 16 di Marzo a di 22 detto* le giornate n.o 12 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 e 33 al giorn. 102 . . . . . . ▽ 4. 8.

E piu *da di XXIIJ di Marzo per tutto di 29 detto* giornate otto di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 e 33 al giorn. 103 . . . ▽ 2. 72.

E *da di 28 di Marzo sino a di 29 detto* da messer Lutio Bochabella tauoloni n.o 54, coe 54 de tiglio, comprati dallui per detto modello e consegniati alla Minerua al maghazino, a giuli tre luno dachordo, al giorn. A. 0/3. 105 . . . . ▽ 16. 20.

E *da di XXX di Marzo per tutto di V di Aprile* bol. 51 per olio e colla, comprata per il detto modello, al giorn. 0/3 A., in somma di ▽ 8. 36, a. c. 106 . . . ▽ —. 51.

E *a di detto* (*5. IV.*) per gornate dodici di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 e bol. 33, come al gior.le A. 0/3. 107 . . . . . . ▽ 4. 8.

E *da di VJ daprile per tutto di XJ detto* per opere X di falegniami, che anno lauorato a detto modello a bol. 33 e bol. 35 giornata, al giorn. A. 0/3. 107 . . . . ▽ 3. 40.

E piu *da di 13 daprile a di 19 detto* giornate 4 di falegniami a bol. 35 e bol. 33, lauorato (*sic*) a detto modello, al giorn. A. 110 . . . . ▽ 1. 34.

E *a di XX di Aprile per tutto di 26 detto* giornate 5 da maestro Francesco da Massa a detto modello, al giornale A a bol. 33 giornata: 112 . . ▽ 1. 65.

E *da di 27 detto a di dua di Maggio* giornate noue di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35. 33 e 25 al giorn. A. 104 . . . . . ▽ 2. 79.

(*Fol. CLX*): Avere ▽ 427. 48 . . . . ▽ 368. 59.

E *da di IIIJ di Maggio per tutto di X detto* giornate XVIIJ di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 e 25 giornata, a giorn. A. 114 . . ▽ 5. 58.

E piu *da di XI di Maggio a dj XVIJ detto* per giornate XVIIJ di falegniami, lauorati a detto modello, a bol. 35. 33 e 25, come al giorn. A. 116 . . ▽ 5. 58.

E piu *da di XVIIJ di Maggio per tutto di 24 detto* giornate quindici di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35. 33 e 25, al giorn. A. 0/3 119 . . . . ▽ 4. 65.

[1]) Das Mandat vom 15. III. 1560 (*fol. 167 b*) lautet über ▽ 4. 10 an m.o Tullio de Parma et socio, fabris lignarijs modelli cuppule.

E piu *da di XXV di Maggio per tutto di 31 detto* giornate 18 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 0/3 121 . . . . ▽ 5. 58.

E piu *da di primo di Giugnio 1560 per tutto di sette detto* giornate XI di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al gior. A. 121 . . . . ▽ 3. 39.

E piu *da di otto di Giugnio a tutto di 14 detto* per giornate XV di falegniami, che hanno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 125 . . . . . ▽ 4. 65.

E piu *da di XV a di XXJ di Giugnio 1560* per opere 18 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 126 . . . . ▽ 5. 58.

E piu *da dj XXIJ di Giugnio per tutto di XXIJ* (*sic für XXVIJ*) *detto*[1]) opere dodici di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 128 . . . . ▽ 3. 72.

E piu *da di 28 di Giugnio a di V di Luglio 1560*[2]) giornate 18 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 130 . . . . . ▽ 5. 58.

E piu *da di sei di Luglio a tutto di XIJ di Luglio 1560* giornate 16 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 131 . . . . ▽ 4. 98.

E piu *da dj XIIJ di Luglio a di 19 detto*[2]) giornate 18 di falegniami, che anno lauorato a detta fabrica, coe a detto modello, al giorn. A. 103. . . . . ▽ 5. 76.

E piu *da di 20 a di 26 di Luglio 1560* giornate XIJ di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 135 . . . . ▽ 3. 84.

▽ 58. 89.

somma la di contro faccia . . . ▽ 368. 59.

in tutto conto . . . ▽ 427. 48.

† Yhš M. D. L. X.

Modello, che di prexente si fa per la cupola di S.to Pietro di Roma, de dare e per ordine di messer Michelagniolo Bonarroti Fiorentino, de dare (*sic*) per piu opere e spese, fatte per detto modello da di 14 di Nouenbre 1558 per tutto di 26 di Luglio 1560, come in questo 160 . . . . ▽ 427. 48.

E piu *da di XXVIJ di luglio a tutto di dua di Aghosto 1560* per giornate 15 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, al giornale 136 . . . . ▽ 4. 80.

E piu *da di tre di Aghosto per tutto di otto detto* giornate quindici di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 138 . . . . ▽ 4. 80.

E piu *da di noue di Aghosto a tutto di 16 detto* giornate quindici di falegniami, che anno lauorato a detta fabrica, come al giorn. A. 140 . . . . . . ▽ 4. 80.

E piu *da di XVIIJ di Aghosto a di 24 detto* giornate XVIJ di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 142 . . . . ▽ 5. 43.

E piu *da di XXIIIJ daghosto sino a di 30 detto* giornate XVIIJ di falegniami, che hanno lauorato a detta fabrica, al giorn. A. 144. . . . . ▽ 5. 76.

E piu *da di XXXI di Aghosto per tutto di sei di Settembre* giornate 18 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, al giornale A. 146 . . . . ▽ 5. 76.

E piu *da di sette di Settembre per tutto di 13 detto* giornate 18 di falegniami, che hanno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 148 . . . . . ▽ 5. 76.

[1]) Das Mandat vom 27. VI. 1560 (*fol. 186a*) lautet über ▽ 3. 62.

[2]) Von Casnedo übersehen: Pro mag.o Colla Luchese, mercatori ligneaminum ... ▽.ta decem et octo pretio tabulonorum n.o 60 tigli ad jul. 3 pro quolibet per eum pro usu modelli cuppule dicte fabrice a die 3a huius per totum presentem facti et venditi et consignati in suo magazeno apud Ciambellam. Die 5 Julij 1560 (*fol. 187a*) . . . ▽ 18. —. Die Mandate vom 5. Juli und vom 19. Juli an Tullio de Parma et socijs gehen über je ▽ 5. 68 (statt 5. 58 und 5. 76).

E piu *da di 14 a di 19 di Settembre* giornate 15 di falegniami, che hanno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 149 . . . . ▽ 4. 80.

E piu *da di XXI di Settembre per tutto di 27 detto* giornate diciotto di falegniami, che anno lauorato a detto modello, al giorn. A. 151 . . . . ▽ 5. 76.

E piu *da di 28 di Settembre a di 4 di Ottobre* le giornate de falegniami, coe giornate 18, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 153 . . ▽ 5. 76.

E piu *da di V di Ottobre per tutto di XI detto* giornate 13 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 154 . . . . ▽ 4. 36.

E piu *da di XII di Ottobre 1560 per tutto di 18 detto* giornate XI di falegniamj, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 156 . . . . . ▽ 3. 75.

E piu *da di 19 di Ottobre a di 25 detto* giornate 12 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 158 . . . . ▽ 3. 78.

E piu *da di 26 di Ottobre a di 31 detto* giornate otto di falegniami, che anno lauorato a detto modello, al giorn. A. 160 . . . . ▽ 2. 72.

(*Fol. CLXXIIJ*): Avere ▽ 549. 23 . . . . ▽ 495. 52.

E piu *da di dua di Nouenbre per tutto di otto detto* giornate dodici di falegniami, che anno lauorato a detta fabrica, coe a detto modello, al giorn. A. 162 . . . . ▽ 4. 8.

E *da di dua di Nouenbre sino a di 8 detto* da maestro Batista, torniatore a S.to Martinello, balaustri 231 per detto modello, come al giorn. A. 162 . . . . ▽ 2. 31.

E *da di noue di Nouenbre a di 15 detto* giornate otto di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 164 . . . . ▽ 2. 74.

E piu *da di XVJ di Nouenbre a dj XXIJ detto* giornate XJ di falegniame, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 166 . . . . ▽ 3. 77.

E piu *da di 23 di Nouenbre per tutto di 28 detto* giornate XV di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 168 . . . . . ▽ 5. 15.

E piu *da di 29 Nouenbre a di 6 Dicenbre* giornate tredici dj falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 169 . . . . ▽ 4. 43.

E piu *da di 7 Dicenbre per tutto di XIIJ detto* giornate XV di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 171 . . . . ▽ 5. 15.

E piu *da di XIIII a di 24 di Xbre* giornate 24 di falegniami, che anno lauorato a detta fabrica, fattone mandato, come al giornale A. in 173 . . . . ▽ 8. 24.

E piu *da di 28 di Xbre a di 3 di Gennaro (1561)* giornate XIJ di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al libro giornale n.o A. 174 . . . ▽ 4. 12.

E piu *da di 4 di Gennaro per tutto di X detto* giornate 16 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 174 . . . . . ▽ 5. 15.

E piu *da di XI per tutto di 17 di Gennaro* giornate 17 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al libro A. 176 . . . . ▽ 5. 85.

E piu *a di 18 di Gennaro per tutto di 24 detto* giornate otto di falegniami, che anno lauorato a giornata a detto modello, al giorn. A. 176 . . . . ▽ 2. 72.

▽ 53. 71.

somma la di contro faccia . . . ▽ 495. 52.

in tutto somma . . . ▽ 549. 23.

† Yhs. M. D. LXJ.

Modello, che di prefente si fa per la cupola di S.to Pietro di Roma et per hordine di messer Michelangelo Buonarroti Fiorentino; de dare per piu opere et spese, fatte per detto modello da di 14 di Nouenbre 1548 (*sic 1558*) sino a tutto di 24 di Gennaro 1562 (*sic für 1561*), come si uede in questo 173 . . . ▽ 549. 23.

E piu *da di 25 di Gennaro per tutto di 31 detto* giornate 12 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, fattone mandato al giorn. A. 177	▽	4. 8.
E piu *da di primo di Febraro per tutto di 7 detto* le giornate 12 de falegniami, che anno lauorato a detta fabrica, anzi modello, come al giorn. A. 179	▽	4. 8.
E piu *da dj VIIJ di Febraro a di 14 detto* giornate XIJ di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. a. 181	▽	4. 20.
E piu *da di XV a dj XXI di Febraro* giornate 12 di falegniame, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 giornata, come al giorn. A. a. 181 . . .	▽	4. 20.
E piu *da di XXIIJ di Febraro a di ultimo detto* giornate 10 di falegniami, che anno lauorato a detta fabrica a bol. 35 giornata, come al giorn. A. a. 182	▽	3. 50.
E piu *da di primo di Marzo a di 7 detto* giornate 12 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 giornata, al giorn. A. a. 183	▽	4. 20.
E piu *da di 8 di Marzo a di 14 detto* giornate XIJ a bol. 35 la giornata di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 184 . . .	▽	4. 20.
E piu *da di XV a di XXJ di Marzo* giornate XI di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 giornata, come al giorn. A. a. 186	▽	3. 85.
E piu *da di XXIJ di Marzo a di 28 detto* giornate X a giulj 3½ la giornata di falegniami, che anno lauorato a detto modello, al giorn. A. 186 . . .	▽	3. 50.
E piu *da di 29 di Marzo a di 3 di Aprile* giornate 10 a bol. 35 la giornata de falegniami, che anno lauorato a detta fabrica, anzi modello, come al giorn. A. 188	▽	3. 50.
E *da di V daprile a di XI detto* giornate 8 di falegniame, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35 giornata, come al giorn. A. 190	▽	2. 80.
E piu *da di XIJ a di 18 di Aprile* giornate XI di falegniami, che anno lauorato a detto modello, che (*ch' è*) giornate 7 a bol. 35, giornate 1.ª a bol. 27 el (*e 'l*) resto a bol. 25, come al giorn. A. a. 191	▽	3. 47.
E piu *da di 19 a di 24 daprile* giornate 15 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. 193	▽	4. 35.
E piu *da di XXVI di Aprile a di 30 detto* giornate quindici di falegniami, che anno lauorato a detto modello, a bol. 35. 27 e 25, come al giorn. secondo A. a. 195	▽	4. 53.
E piu *da di dua di Maggio a di noue detto* giornate 18 di falegniami, che anno lauorato a detto modello, come al giorn. A. a. 195	▽	5. 82.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 2682